74 Analyse Musicale

La Musique et Nous

Dossiers pédagogiques
fiches de synthèse

et aussi
analyses
thématiques
et comparées

Rameau

Harvey

Davis

Galliano

Jazz et Orient

•BACCALAURÉAT 2015•

TOUTES SECTIONS. PROGRAMMES COMPLETS

Revue périodique

Septembre 2014

ANALYSE MUSICALE N° 74

Septembre 2014

Editorial

Aux lecteurs de notre Revue,

Le présent numéro ouvre notre cycle de publication pour l'année universitaire 2014 – 2015. Il est consacré comme chaque année au programme complet des épreuves musique des divers BACCALAUREATS 2015, et ajoute à ses 5 dossiers un nouveau Point de vue, *qui, après celui de l'an dernier de Vincent Maestracci sur les programmes musicaux du BAC en général, est cette fois dédié aux questions soulevées par les références d'interprétation des œuvres de Rameau proposées par le programme du BAC 2015. On notera que ce programme s'intéresse plus particulièrement à des problématiques d'interprétation, qui préoccupent de plus en plus les analystes de la musique d'aujourd'hui et qui seront aussi évoquées à travers plusieurs interviews d'interprète. Puis viendra en décembre un numéro 75 consacré aux nouveaux thèmes des concours musique de l'AGREGATION 2015, ainsi qu'à divers articles d'analyse hors theme, dont nous présentons ci-après le sommaire prospectif. Ce cycle s'achèvera au printemps 2015 par un numéro76 consacré à divers anniversaires et à de nouveaux thèmes d'analyse.*

Nous voudrions aussi souligner l'évènement que constitue à nos yeux le numéro 73 de notre publication, paru en juin à la veille des vacances et qui marque une étape importante dans la vie de notre Revue, à la fois par l'hommage rendu à de grands compositeurs ou à d'éminents collaborateurs de longue date de notre Revue, et par la participation à ces hommages de compositeurs qui, malgré parfois leurs difficultés de santé, ont accepté de nous recevoir pour évoquer des souvenirs ou compléter nos analyses. On notera ainsi les articles qui rendent hommage à la mémoire de Charles Rosen, qui est toujours demeuré proche de notre mouvement pour le développement de l'analyse musicale, ou à la toujours bienveillante disponibilité de Pierre Boulez, qui avait participé avec son orchestre de l'EIC à notre premier congrès international de Colmar en 1988. Ce sont par ailleurs des hommages musicaux rendus par des compositeurs à l'un des plus grands d'entre eux, Elliott Carter, lui aussi récemment disparu, qui nous ont donné l'occasion d'entretiens et d'analyses qui ont enrichi nos réflexions et nourri notre admiration, et que nous sommes très honorés de publier dans notre numéro 73.

La première de couverture du présent numéro fait écho à un dossier consacré à notre Rameau national, que nous avions commencé à célébrer dans notre numéro 73 à l'occasion du 250ème anniversaire de sa mort et qui se retrouve opportunément au programme du BAC 2015.

A tous agréable et fructueuse lecture.

Pierre-Marie SGARD, directeur de la publication

Sommaire du n° 74 – *Spécial Bac 2015* *(paru en septembre 2014)*

Rubrique Points de vue p.6
- L'Interprète de Rameau à l'heure d'Harnoncourt et d'iTunes — JEAN-CLAIRE VANÇON

1. Dossier Rameau p.13
- En guise d'introduction : L'interprétation des pièces de clavecin de Rameau en question(s) — JEAN-CLAIRE VANÇON
- Le *revival* de la « musique ancienne » en France.- Entretien avec Vincent B. de Lioncourt — JEAN-CLAIRE VANÇON
- Composer pour le clavecin : l'Art de Jean-Philippe Rameau — MARIE DEMEILLIEZ
- Interpréter Rameau au piano : 1. Entretien avec Angela Hewitt, pianiste — LAURENCE LE DIAGON-JACQUIN
- Interpréter Rameau au piano : 2. Entretien avec Bruno Procopio, claveciniste et chef d'orch. — LAURENCE LE DIAGON-JACQUIN
- Ecoutes comparées : Rameau, « *Gavotte* » / Stravinsky, « Gavotte »de *Pulcinella* — ÉRIC REGNIER
- Fiche de synthèse : Dossier Rameau — JEAN-CLAIRE VANÇON

2. Dossier Harvey p.44
- Jonathan Harvey (1939-2012) : parcours de l'œuvre — B. BOSSIS, B. LEMOINE
- *Mortuos Plango, Vivos Voco* : de l'écriture du temps à l'intemporalité — BRUNO BOSSIS
- Suggestions pour l'épreuve d'analyse comparée — MIHU ILIESCU
- Ecoutes comparées : Harvey, *Mortuos Plango, Vivos Vovo* / Schnittke, *Hymn n°4* — ERIC REGNIER
- Fiche de synthèse : Dossier Harvey — MIHU ILIESCU

3. Dossier Davis ..... p. 64
- Introduction au jazz fusion — MATTHIEU THIBAULT
- Entretien avec Marcus Miller — PHILIPPE GONIN
- Autour de *Tutu*, les dernières années de Miles Davis : contexte et analyse — PH.GONIN, S. SAINT-ANDRE
- Ecoutes comparées : Davis/Miller, *Tomaas* (1986) / Coleman, *Free jazz* (1960) — ERIC REGNIER
- Fiche de synthèse : Dossier Davis — PHILIPPE GONIN

4. Dossier Galliano p.88
- Richard Galliano : des rencontres et des styles - Musique, diversité et relativité des cultures — ERIC REGNIER
- Richard Galliano : le virtuose au sens noble - Analyse des œuvres au programme — ERIC REGNIER
- Commentaire d'écoutes comparées : Galliano, *Aria (2010)* / Bach, *Choral pour orgue Wachet auf... (BWV 645)* interprété par le Modern Jazz Quartet — ERIC REGNIER
- Fiche de synthèse : Dossier Richard Galliano — ERIC REGNIER

5. Jazz et Orient. p.109
- L'Occident recréé par l'Orient — EMMANUEL PARENT
- Jazz et Orient : approche comparée des cinq pièces au programme — VINCENT COTRO
- Jazz et Orient : singuliers dialogues de cultures - Ibrahim Maalouf, Rabih Abou-Khalil, Avishai Cohen, Jasser Haj Youssef, Marcel Khalifé — NICOLAS OLIVIER
- Être libre dans l'expérimentation - Entretien avec Jasser Haj Youssef — JEAN-LUC ROTH, MURIEL JOUBERT
- « La tradition n'existe pas, c'est une chimère » - Entretien avec Rabi Abou-Khalil — JEAN-LUC ROTH, MURIEL JOUBERT
- Commentaire d'écoutes comparées : Jasser Haj Youssef, *Friggya* (enregistré en 2012) / Claude Debussy, *La Puerta del Vino* (1912-13) — ÉRIC REGNIER
- Fiche de synthèse : Dossier Le Jazz et l'Orient — ERIC REGNIER

Résumés p.141

PRESENTATION DES DOSSIERS DU N° 74

Si le programme du baccalauréat permet un aperçu musical s'étendant de la période baroque à nos jours, il enjambe, après Rameau, deux siècles de création, pour se concentrer presqu'exclusivement sur la fin du XX^e^ et le début du XXI^e^ siècle. D'ailleurs, outre le choix des périodes historiques, celui des versions proposées au Baccalauréat peut susciter l'étonnement. Ainsi le texte de Jean-Claire Vançon, qui ouvre ce numéro au sein de la rubrique Points de vue, interroge-t-il le pouvoir et les responsabilités de « l'interprète » en lien avec les préoccupations et les versions proposées par les « baroqueux », ainsi que d'autres plus éloignées d'une recherche d'« authenticité ». Le support de réflexion s'appuie évidemment sur les choix d'interprétation proposés par le ministère dans le sujet consacré à Rameau. Ce programme invite ainsi le candidat à développer une oreille finement critique – enjeu d'autant plus essentiel que l'ouverture des espaces Internet de communication et de diffusion mettent aujourd'hui à disposition du mélomane un nombre important d'interprétations qu'il convient de confronter, différencier et évaluer.

Fort de cette constatation, le premier dossier est consacré à des œuvres de clavecin de Jean-Philippe Rameau, compositeur baroque dijonnais dont on fête cette année les deux cent cinquante ans de la disparition. À l'occasion de cet anniversaire, le précédent numéro d'*Analyse musicale* (n°73) avait déjà consacré un ensemble de textes à ce compositeur si mal connu et pourtant si passionnant : un article de Patrick Florentin visait à retracer l'évolution de sa discographie et de ses interprètes à partir des années 1960, tandis que Benoît Dratwicki s'interrogeait sur la carrière des différentes chanteuses appelées à interpréter les rôles-phares des opéras de Rameau au XVIII^e^ siècle, avant de déduire, à partir de l'analyse des partitions, les caractéristiques théâtrales, vocales et musicales de ces rôles. Les très nombreuses réécritures tant poétiques que musicales que connut *Zaïs* (ballet héroïque en un prologue et quatre actes créé le 29 février 1748) permettaient enfin à Thomas Soury d'étudier la manière dont Rameau composait ses ouvrages lyriques, et quelles préoccupations le guidaient dans son travail.

Dans le cadre de la préparation au Baccalauréat 2015, l'œuvre de Jean-Philippe Rameau est abordée sous l'angle du clavier avec l'étude de quelques pièces de clavecin issues de quatre livres différents, proposées dans des arrangements et des interprétations variés. Comme ouverture « à la française », Jean-Claire Vançon donne quelques pistes avec : « En guise d'introduction : l'interprétation des pièces pour clavecin de Rameau en question(s) » ; il soulève des questions importantes auxquelles les autres articles sont appelés à répondre. D'une certaine manière, il fait suite à l'article propédeutique sur l'interprétation donné en tête du volume : celui-ci se focalise en effet sur le choix des versions et des interprétations au sein de corpus ramiste, et sera lu avec profit par le candidat aux épreuves. Jean-Claire Vançon poursuit avec « Le revival de la "*musique ancienne*" en France. Entretien avec Vincent Berthier de Lioncourt » afin de retracer les grandes lignes de l'histoire des « baroqueux », en soulignant la place qu'y occupèrent la France, Rameau et musique française. Marie Demeilliez enchaîne avec l'analyse des œuvres au programme du Bac 2015, œuvres emblématiques de la pratique instrumentale de Rameau au clavier. Elle montre comment le musicien se démarque au sein d'un répertoire et de formes établies par ses prédécesseurs et comment il intègre progressivement le fruit de ses recherches digitales dans un art de toucher le clavecin bien français, proposant une nouvelle « *méchanique des doigts* » qui favorise une plus grande virtuosité qui fera école. L'analyse des œuvres cède ensuite la place à la vision de deux interprètes de renom : Angela Hewitt, concertiste internationale, offre en effet une interview à Laurence Le Diagon-Jacquin dans « Interpréter Rameau au piano ». Et sur la même question, une vision différente du claveciniste et chef d'orchestre Bruno Procopio. Les spécificités du piano par rapport au clavecin en sont des éléments récurrents. Éric Régnier propose alors une analyse comparée de la « Gavotte et ses doubles » de Rameau avec celle de Stravinsky issue de *Pulcinella*. Jean-Claire Vançon termine ce dossier par une fiche de synthèse retraçant les principaux éléments à prendre en compte dans la problématique « L'interprétation et l'arrangement. Le timbre et le son ».

Faisons un grand bond dans le temps avec *Mortuos Plango, Vivos Voco*, composé en 1980 par Jonathan Harvey, figure majeure de la musique anglaise de la fin du XX^{e} siècle, qui constitue l'œuvre de référence du quatrième dossier. Œuvre électroacoustique sur support (bande huit pistes), elle est fondée sur le son de la grande cloche de la cathédrale de Westminster et sur la voix du fils du compositeur, alors âgé de dix ans. Certes, Harvey a été influencé un temps par le sérialisme (entre autres) comme l'ont souligné Bruno Bossis et Baptiste Lemoine. Mais il n'en reste pas moins proche des chercheurs dans le domaine de l'analyse et de la synthèse spectrale du son et en même temps de la philosophie orientale du temps, ce qu'a démontré Bruno Bossis dans sa minutieuse analyse de l'œuvre du programme. Deux fiches d'analyses comparées viennent compléter ce dossier : dans la première, Mihu Iliescu met en valeur les principales constantes de l'œuvre de Harvey qui peuvent susciter des correspondances tandis qu'Eric Régnier confronte *Mortuos Plango...* à une œuvre de Schnittke (*Hymn n°4*) où les cloches, élément souligné précédemment par Mihu Iliescu, jouent un rôle important.

Le dossier suivant traite de l'album *Tutu* (1986) de Miles Davis. Pour en comprendre et en apprécier les nouveautés, Matthieu Thibault propose un article sur le jazz fusion auquel le trompettiste s'est adonné en studio avec ses musiciens, sans pour autant nier l'influence de James Brown, Sly Stone ou Jimi Hendrix dans un *groove* binaire également empreint de rock. Deux rencontres ont ensuite été décisives dans la carrière du musicien : celle de son nouveau producteur, Tommy LiPuma et celle du bassiste Marcus Miller avec qui Philippe Gonin s'est entretenu dans une interview inédite, traduite et publiée ici. Après avoir relaté rapidement la carrière de Miles Davis, Philippe Gonin et Sébastien Saint-André se concentrent sur l'analyse des œuvres du programme en en soulignant les principes généraux, comme la superposition (technique de l'*overdubbing* : l'enregistrement de plusieurs pistes avant leur superposition), l'emploi d'une boîte à rythmes et d'une basse principale, de synthétiseurs, de percussions afro-latines, de guitares et autres... le tout géré différemment d'un point de vue spatial. Éric Régnier clôt ce dossier par une comparaison entre « *Tomaas* » de Miles Davis et « *Free jazz* » d'Ornette Coleman ; il voit dans les deux pièces « un fourmillement qui rappelle le *Dixieland* ».

Le métissage musical s'invite à nouveau cette année au programme du baccalauréat à travers une sélection d'œuvres de Richard Galliano. Comme nous l'avions promis l'an passé, le dossier est largement complété. Entièrement confié à Éric Regnier, il s'ouvre avec un texte centré sur le parcours de compositeur, d'arrangeur et d'accordéoniste de Galliano. La remarquable diversité stylistique y est soulignée dans un article qui s'éloigne des habituelles notices biographiques *chronologiques* pour souligner les multiples facettes de la vie musicale de l'artiste sous quatre angles différents : l'instrument, les rencontres, les styles, le métissage. Ensuite, l'analyse des œuvres place chacune d'elle dans le contexte de son genre propre : adaptation, composition, hommage, accompagnement, etc. Ces études utilisent pour cela, à chaque fois, des outils analytiques différents et adaptés à la singularité de chaque pièce. La fiche d'analyse comparée met en regard deux pièces inspirées de Jean-Sébastien Bach : l'une de Galliano, l'autre du Modern Jazz Quartet. La fiche de synthèse permet d'avoir un regard concentré sur l'étendue de ce sujet consacré à un artiste dont la carrière passionnante est extrêmement riche et diversifiée.

Le dernier dossier, consacré à la thématique « Jazz et Orient » s'intéresse à un florilège d'artistes musiciens originaires du Liban, de Tunisie et d'Israël. Au-delà de l'actualité d'un tel sujet, le choix de pièces contemporaines, essentiellement instrumentales, permet une réelle réflexion sur l'entremêlement des cultures. Une vraie victoire de la musique là où les hommes semblent échouer. Si la racine orientale est toujours là (sonorités voilées du violon de Youssef, l'oud d'Avishai Cohen, Marcel Khalifé ou Abou Khalil, le doudouk d'Abou Khalil), d'autres caractéristiques relèvent d'un réel choix de la part du musicien : tempéraments, couleurs modales, structures, instruments, écritures monodique, hétérophonique ou polyphoniques, etc. Emmanuel Parent ouvre le dossier par une réflexion sociologique sur l'orientalisme, notion riche en connotations culturelles voire politiques, qui se trouve totalement renouvelée par le jazz. Vincent Cotro poursuit cet aperçu général par une étude comparée des cinq pièces du programme, par rubriques, qu'il replace précieusement au cœur de notre problématique « Jazz et Orient ». Chaque pièce est alors analysée de manière détaillée par Nicolas Olivier, de l'hommage à Jackson qu'est le « They don't care about us » d'Ibrahim Maalouf, véritable « assembleur » avec sa trompette à quatre pistons, des dissonances mélodico-harmoniques à la fois douces et surprenantes d'« Aurora » d'Avishai Cohen, de l'hétérophonie de « Mourir pour ton décolleté » d'Abou Khalil, au « Carress » de Marcel Khalifé et à la complexité de « Fryggia » de Jasser Haj Youssef. Répondant aux questions de Jean-Luc Roth lors de deux entretiens distincts, Abou Khalil et Jasser Haj Youssef éclaircissent alors le lecteur et l'auditeur sur leur propre définition de la tradition, leur manière de composer, voire leur regard sur les métissages culturels. Et c'est au cœur de ce gigantesque orientalisme qu'Éric Regnier se livre à une comparaison très subtile techniquement entre « Fryggia » et *La Puerta del Vino* de Debussy, avant de clore le dossier par quelques pages de synthèse.

Les œuvres proposées permettent un panorama coloré qui apportera, du moins nous l'espérons, beaucoup de plaisir aux lecteurs de notre revue...

Laurence LE DIAGON-JACQUIN et Jean-Claire VANÇON coordonnateurs du présent numéro (avec la participation de Muriel JOUBERT, Éric REGNIER, François-Gildas TUAL).

****

Rappel du numéro 73 paru en juin 2014

Un numéro exceptionnel à ne pas manquer !

Sommaire du numéro 73

Hommages et Anniversaires : Rameau, Braque, Carter, Rosen

avec la participation exceptionnelle de

Nicolas Bacri, Pierre Boulez, Betsy Jolas et Henri Zerner

I. Dossier Rameau

- Rameau et le disque — Patrick Florentin
- Tenir la baguette à l'Académie royale de musique au temps de Rameau : étude d'une typologie vocale de l'opéra français du XVIII[e] siècle — Benoit Dratwicki
- Dans l'atelier de Rameau et Cahusac : le cas de *Zaïs* — Thomas Soury

II. Dossier Braque

- La musique de Debussy à la rencontre du cubisme de Picasso et Braque — Muriel Joubert

III. Dossier Carter

- Présentation : Trois hommages à Elliott Carter — François-Gildas Tual
- Entretien avec Pierre Boulez : *Petite dérive – en èchо,* pour Elliott Carter — François-Gildas Tual
- Partition manuscrite de *Petite dérive – en èchо* — Pierre Boulez
- Entretien avec Nicolas Bacri : *Night Mysteries*, lettre américaine à Elliott Carter — François-Gildas Tual
- Entretien avec Betsy Jolas : *calling-ec.calling-ec,* dernier appel — François-Gildas Tual

IV. Dossier Rosen

- Charles Rosen : *La Génération romantique* — Jean-Philippe Guye
- L'apport méthodologique de Charles Rosen — Bruno Moysan
- Postface - L'apport méthodologique de Charles Rosen, dix ans après — Bruno Moysan
- Entretien avec Henri Zerner, ami de Charles Rosen — Bruno Moysan

Rubrique des livres et des colloques

Prix du n° 73 (120 pages) : Particuliers France 26€ - Autres pays : 30€ // Institutions France 46€ - Autres pays : 52€
Prix du n° 74 (140 pages) : Particuliers France 27€ - Autres pays : 31€ // Institutions France 48€ - Autres pays : 54€
Prix du n° 75 (130 pages) : Particuliers France 27€ - Autres pays : 31€ // Institutions France 48€ - Autres pays : 54€
Adresse postale : 16, rue La Bruyère, 75009 Paris - **Tel/Fax/Rep : 33 (0)1 48 74 42 75 – Courriel : analysemusicalerev@netcourrier.com**

Sommaire du numéro 75 *Agrégation 2015* (à paraître début décembre 2014)

I. LES MODES D'ELABORATION ET DE TRANSMISSION DES POLYPHONIES DE L'*ARS ANTIQUA*

OLIVIER CULLIN — « ...Par l'intermédiaire de quoi le sens de l'ouïe prend plaisir » : *Ars cantus mensurabilis*, composer et transmettre au XIII[e] siècle
FLORENCE MOUCHET — Le centre et la périphérie. Circulation et interconnexion des sources musicales de l'*Ars Antiqua*.
GAËL SAINT-CRICQ — Citations, formules et refrains dans le motet de l'ars antiqua
SOLOMON GUHL-MILLER — Un lien structurel entre chant et organum
Suzanne KASSIAN — Le *Magnus liber organi* de Notre-Dame de Paris
ANNE-ZOE RILLON-MARNE — Poésie latine et composition musicale dans les conduits polyphoniques

II. L'ETHNOMUSICOLOGIE EN FRANCE DES ANNEES 1920 AUX ANNEES 1980

LUC CHARLES-DOMINIQUE — Introduction
LUC CHARLES-DOMINIQUE — Le champ disciplinaire de l'ethnomusicologie en France
BRICE GERARD — L'évolution de l'ethnomusicologie en France entre 1920-1980
YVES DEFRANCE — La Bretagne, un terrain de recherche complexe
SUSANNE FÜRNISS — Théories et méthodes en ethnomusicologie d'Afrique centrale

Portraits

André Schaeffner et Claudie Marcel-Dubois, par LUC CHARLES-DOMINIQUE
Constantin Brăiloiu, par Speranța Rădulescu ; Herbert Pepper, par NOLWENN BLANCHARD
Patrice Coirault, par Marlène Belly ; Trần Văn Khê, par JEAN-CHRISTOPHE MAILLARD
Gilbert Rouget, par BRICE GERARD

Entretiens avec Simha Arom et Bernard Lortat-Jacob, par BRICE GERARD

III. APPROCHES ANALYTIQUES

DENIS LE TOUZE — La *Sérénade grotesque* de Maurice Ravel, espagnolade ou œuvre fondatrice ?
ETIENNE KIPPELEN — *Sippal, dobbal, nádihegedűvel* de György Ligeti : entre fable et farce

REVUE ANALYSE MUSICALE

Administration : - Directeur de la publication : Pierre-Marie SGARD - **Secrétariat :** Claire PROCHASSON - **Editeur :** ADAM (Association Loi de 1901) - **Imprimeur :** DOCSIDE, 59 rue du Faubourg Poissonnière -75009 Paris

Comité de Rédaction : Mihu ILIESCU, Muriel JOUBERT, Laurence LE DIAGON-JACQUIN, Pierre.-Marie SGARD, François-Gildas TUAL, J.-Cl. VANÇON

Comité de lecture : Mihu ILIESCU, Laurence LE DIAGON-JACQUIN

Rédacteurs permanents : Florence FIX, Frédéric GONIN, Éric REGNIER

Toute reproduction, même partielle, interdite, sauf accord exprès du directeur de la publication et avec mention de source - Loi du 11 mars 1957.

ISNN n° 0295-3722
Directeur de la Publication : Pierre-Marie SGARD

Rubrique Points de vue

Jean-Claire Vançon (*)

L'interprète à l'heure d'Harnoncourt et d'iTunes

Quelques réflexions à partir du choix des œuvres au Baccalauréat[1]

Désignant d'abord la personne appelée à traduire oralement et immédiatement les paroles de quelqu'un dans la langue d'une autre personne avec laquelle la première veut communiquer, le mot « interprète » sera utilisé à partir du milieu du XIXe siècle pour également qualifier celle ou celui qui joue un rôle au spectacle. Mais ce n'est qu'en 1874 que le Littré entérine pour la première fois l'idée qu'« interprétation » puisse qualifier, « en un sens néologique » la manière de jouer une œuvre musicale. Quelle pertinence a cette métaphore ? C'est d'abord une affaire de préfixe (« - inter ») : les « arts à deux phases »[2] comme la musique ou le théâtre nécessitent en effet l'intervention d'un médiateur entre l'œuvre et le public, permettant au second de faire l'expérience de la première. Mais ce serait, aussi, une affaire de sens à produire. C'est en tous les cas la question spécifiquement posée par les « baroqueux », et qu'Harnoncourt synthétise d'une formule : « Il nous faut savoir ce que la musique veut dire pour comprendre ce que nous voulons dire par elle. »[3] Le propos oppose deux démarches. La première, défendue par le mouvement « baroqueux », fait de l'interprète le traducteur fidèle d'un sens contenu dans l'œuvre elle-même, et vise à la production d'une interprétation « authentique ». La seconde, contre laquelle la première s'érige, fait de l'œuvre le moyen par lequel l'interprète adresse au public un sens dont il est lui-même porteur, et dont la qualité est l'indicateur de sa valeur proprement artistique – le signe qu'il s'agit bien d'un « authentique » interprète, distingué comme tel dans le flot indifférencié de propositions musicales dont Internet forme aujourd'hui le lit. En proposant des versions enregistrées au clavecin ou au piano, et en faisant de leur accessibilité sur les plateformes de téléchargement un des critères de leur élection, le sujet « Rameau » du Bac 2015 invite ainsi à questionner ce qu'être « interprète » de Rameau peut vouloir dire, à l'heure d'Harnoncourt et d'iTunes.

Un interprète authentique ?

Dans deux ouvrages qui font autorité encore aujourd'hui[4], Nikolaus Harnoncourt développe la conviction qu'on ne saurait rendre justice à une œuvre ancienne :

- si on l'étudie via des partitions qui ne seraient pas celles qu'étudièrent ses premiers interprètes (question de philologie), et si on ne lit pas ces partitions comme ils la lurent (question de solfège) ;
- si on ne choisit pas, pour donner une existence sonore à ces signes lus, des instruments comparables à ceux de ses premiers interprètes, accordés de manière identique (question d'organologie, de facture instrumentale, de diapason et de tempérament) et si l'on ne joue pas comme eux de ces instruments (question de geste instrumental ou vocal).

Une interprétation répondant à ces critères a pu être prétendue « authentique ». Hautement controversée[5], cette notion a été remplacée par celle probablement plus correcte (mais moins utopique) et moins prétentieuse (mais plus aride), et au fond tout aussi discutée, d'« interprétation historiquement informée ». Détaillons les principes essentiels de cette démarche.

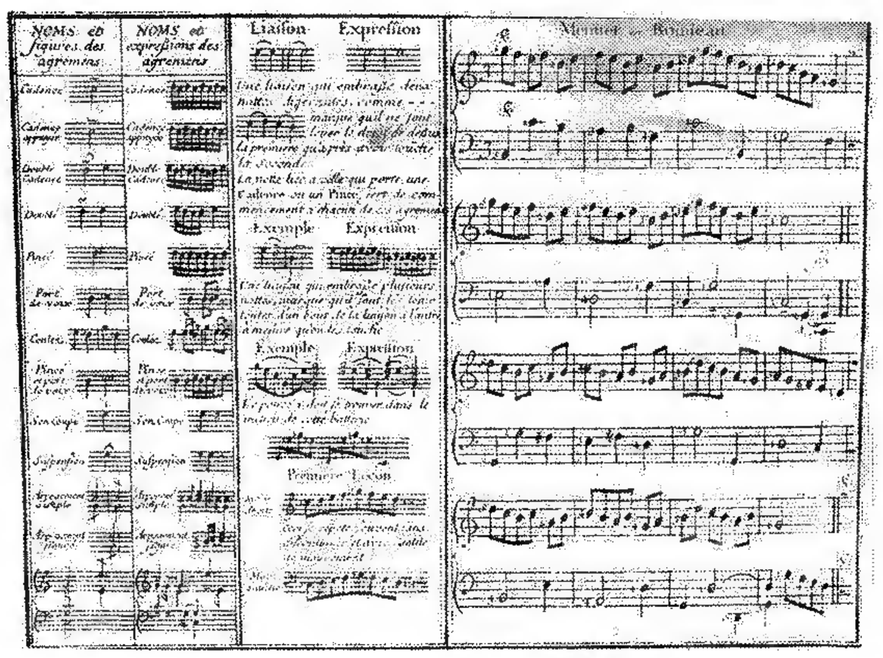
Philologie et solfège

Quelle partition poser sur son pupitre lorsque l'on veut interpréter les pièces pour clavecin de Rameau ? Les « baroqueux » se sont attachés à ne travailler que sur des supports supposés enregistrer le mieux possible les intentions du compositeur. Or aucune œuvre pour clavecin de Rameau, à l'exception de La Dauphine, ne nous est parvenue sous la forme d'un manuscrit autographe. Ses quatre livres de pièces de clavecin (solo ou en concerts) ont en revanche tous été édités – et parfois même réédités de son vivant même. Des reproductions de la plupart de ces éditions ont été depuis 2011 mises en ligne sur le site www.gallica.bnf.fr[6]. Des exemplaires des trois derniers livres figurent dans les bibliothèques musicales publiques et privées du XIXe siècle : ils sont connus, dans une édition ou dans une autre, et diversement republiés[7]. Mais Arthur Pougin est en 1876 le premier à retrouver, dans les collections de la

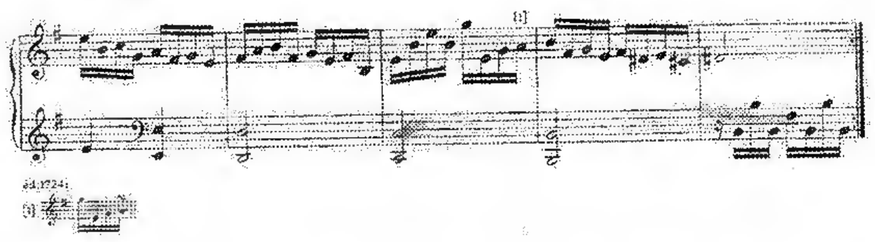
Bibliothèque Nationale de France, le livre de 1706[8]. Celui-ci n'est ainsi réédité pour la première fois qu'en 1895, dans le premier volume des Œuvres complètes dirigé par Saint-Saëns. Ce tome, consacré aux œuvres solistes, est complété par le deuxième volume – qui réunit en 1896 les Pièces de clavecin en concerts et les Six Concerts en Sextuor (qui sont alors édités pour la première fois). Ces quatre livres seront ensuite réédités durant tout le XXe siècle.

Annexe : les ornements dans les pièces pour clavecin de Jean-Philippe Rameau

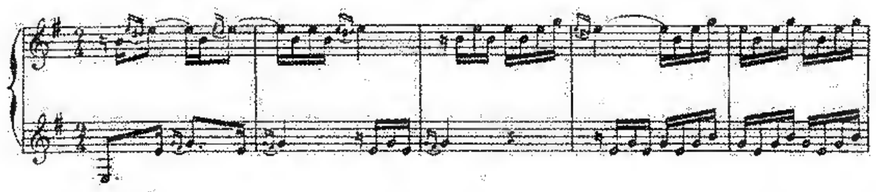
Ex. 1 – RAMEAU, Jean-Philippe, Pièces de clavecin avec une table pour les agremens, Paris, Boivin / Le Clair / L'auteur, 1731 [après 1742], n.p. [p. 2]



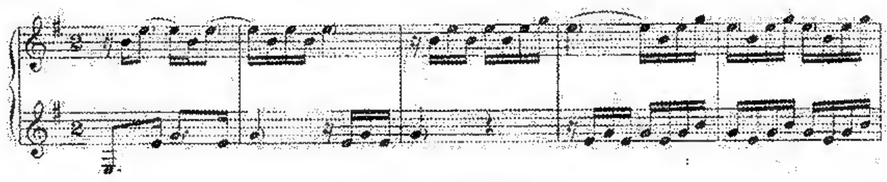
Ex. 2 – RAMEAU, Jean-Philippe, « Le Rappel des Oiseaux », Pièces de clavecin [...] avec des textes complets et originaux du compositeur, ainsi que plusieurs reproductions en fac-similé, Erwin R. Jacobi (éd.), Kassel, Bärenreiter, s.d. [1959], p. 28 (m. 23-27).



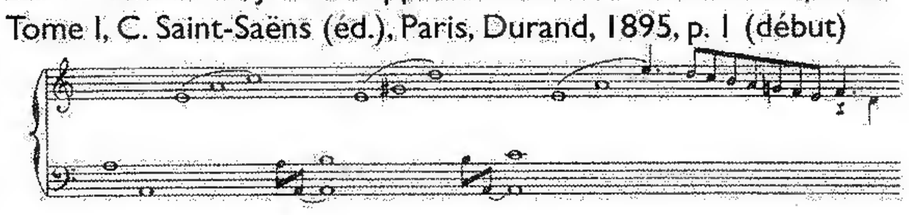
Ex. 3 – RAMEAU, Jean-Philippe, « Le Rappel des Oiseaux », Œuvres complètes. Tome I, C. Saint-Saëns (éd.), Paris, Durand, 1895, p. 27 (m. 1-5).



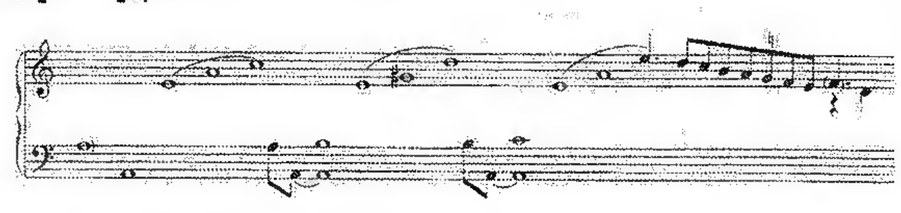
id., Pièces de clavecin..., Erwin R. Jacobi (éd.), Kassel, Bärenreiter, s.d. [1959], p. 28.



Ex. 4 – RAMEAU, Jean-Philippe, « Prélude », Œuvres complètes. Tome I, C. Saint-Saëns (éd.), Paris, Durand, 1895, p. 1 (début)



id., Pièces de clavecin... , Erwin R. Jacobi (éd.), Kassel, Bärenreiter, s.d. [1959], p. 1.



Or les partitions des XIXe et XXe siècles n'adopteront pas toutes la même politique éditoriale. Convient-il en effet d'ajouter tout ce que taisent les éditions originales – les nuances, le tempo, les doigtés, les phrasés ? Et que faire des ornements ? Rameau, comme tous les musiciens français de son temps, fait en effet un large usage d'« agréments » notés par des signes proches de ceux proposés par d'Anglebert, mais dont le sens échappe à l'œil formé au solfège moderne. Rameau explicita la manière de déchiffrer ces signes, dans une table très précise portée en préface de son deuxième livre (voir Annexe, ex. 1). Mais cela n'empêcha pas Saint-Saëns, dans une édition largement reprise au XXe siècle, de ré-orthographier (ex. 3) ou de supprimer (ex. 4) nombre de ces marques – que rétabliront les publications absolument respectueuses de leurs ancêtres dix-huitièmistes. Ajoutons que les sources ne s'accordent toutefois pas toujours entre elles , charge alors à une édition critique de mentionner les versions alternatives (ex. 2). Or on réalise que Claudio Colombo est le seul des interprètes au programme à utiliser l'édition de Saint-Saëns ; et que Rousset comme Casadesus s'appuient sur la version du Rappel des oiseaux proposée par la 1ère édition du 2ème livre.

On constate en outre que Casadesus n'exécute pas toujours les ornements comme Rameau invite à le faire (voir les « cadences » de la Gavotte) : la partition choisie, reste encore à la lire correctement. Une étape cruciale, qui mobilise un solfège parfois bien différent du nôtre. Ainsi des croches notées de manière égale se jouent-elles de manière inégale dans les mouvements conjoints (la première étant plus longue que la seconde)[9]. Rousset et Tharaud s'accordent pour jouer de cette inégalité dans L'Enharmonique ou le 2ème Menuet des Nouvelles Suites ; mais le pianiste joue comme écrit ce que le claveciniste inégalise dans le 1er Menuet. Le tempo n'est pas noté non plus ; c'est alors à l'œuvre et à son environnement immédiat d'inspirer le choix de l'interprète. Entre autres critères, citons ici :

- les indications portées par Rameau sur une autre version de la même œuvre[10] ;
- les précisions qu'il apporte ailleurs en préface : les pièces de son 3ème livre « roulent plutôt sur la vitesse que sur la lenteur, excepté l'Allemande, la Sarabande, le simple de la Gavotte, le Triolet et L'Enharmonique »[11] ;
- une analyse de la pièce, s'intéressant à son vocabulaire rythmique[12], ou à la nature de la danse à laquelle elle peut renvoyer. Rousset a d'ailleurs travaillé avec la danseuse et chorégraphe Francine Lancelot[13] : Les Sauvages, une fois compris comme une « gavotte vive »[14], doivent s'exécuter avec un tempo à l'avenant.

Il arrive qu'aucun modèle ne s'impose[15], ou que l'information manque. Et puis il est des types de pièce pour l'interprétation desquelles le rubato semble expressément requis : les préludes, souvent notés sans mesure, et pour lesquels François Couperin demande, même lorsqu'ils le sont, de ne pas trop « s'attacher à la précision des mouvemens »[16]. Le Prélude du livre de 1706 en fournit un très bel exemple.

Instruments et gestes

Sur le pupitre de quel clavier poser la partition que l'on aura choisie ? Rameau ne s'est pas lui-même exprimé sur l'instrument qui lui semblait adapté à ses pièces, ne voyant même rien de préjudiciable au fait de jouer les Pièces de clavecin en concert sur un clavier trop petit[17]. Soulignons toutefois combien lui était étrangère toute idée de déterminisme ou d'enfermement instrumental. Ainsi s'emploie-t-il fréquemment à transcrire pour l'orchestre de ses opéras certaines de ses pièces pour clavecin (solo ou en concert) que le public ou lui aimaient particulièrement[18]. Il estime plus largement que ses pièces de clavecin en concerts ne laisseraient « rien à désirer »[19] si elles étaient jouées sur clavecin seul : mais il ne transcrira pas lui-même cinq de ces pièces (dont La Livri) sans y apporter certaines modifications[20]. Les Concerts en sextuor, transcription pour cordes des Pièces de clavecin en concerts et de cinq pièces pour clavecin, ne sont certes pas autographes ; mais ils sont contemporains du temps de Rameau, et indiquent combien l'effectif ou l'instrument avec lequel il convenait d'interpréter une pièce était, d'abord, celui dont on disposait. Il n'y a au fond à ce titre aucun contresens historique à interpréter Rameau au piano[21] – comment de se sont autorisés à le faire de nombreux pianistes avant Casadeus (Marcelle Meyer, 1953) ou après lui (en intégrale[22] ou sous forme d'extraits[23]). Alexandre Tharaud est de ceux-là. Mais tout imprégné qu'il fut du modèle de Marcelle Meyer, il n'interpréta pas Rameau sans écouter les claveCinistes – Rousset, Rannou ou Ross – ni se faire conseiller par le claveciniste Olivier Baumont ou le critique Ivan A. Alexandre[24].

Qui s'attache à refaire ce que Rameau aurait pu faire lui-même cherchera toutefois un clavecin français de la 1ère moitié du XVIIIe siècle, original ou copie par un facteur moderne[25]. Les clavecinistes ayant enregistré Rameau ont ainsi légitimement choisi de jouer des instruments français de la 1ère moitié du XVIIIe siècle, originaux ou copiés[26]. La Poule par Rousset permet de prendre la mesure des ressources de timbres et de nuances propres à ces instruments : les séquences marquées « fort » font entendre leurs deux claviers de huit pieds joués ensemble, quand les « doux » sont dévolus au seul clavier supérieur. Les musiciens peuvent aussi faire le choix de clavecins flamands du XVIIe siècle ravalés en France au XVIIIe, comme le Ruckers-Hemsch copié par A. Sidey, et sur lequel Chr. Rousset enregistrera le 1er livre de Rameau – avec un son légèrement plus clair et moins fruité que le Hemsch utilisé pour le reste de l'intégrale. Soulignons à cet égard le choix rare fait par Trevor Pinnock pour son 2ème 33 tours d'enregistrer Rameau sur une copie (par Calyson et Garrett) d'un instrument flamand du XVIIIe siècle signé Dulcken ; Pinnock en fait entendre le « jeu de luth »[27] dans L'Indiscrète. Certains ramistes opteront même pour un Rückers du XVIIe siècle non ravalé (notamment pour enregistrer le 1er livre de 1706)[28].

Le clavecin une fois choisi, reste à le faire sonner. Tout est, d'abord, question d'accord. Dans les Pièces de Clavecin comme dans les Concerts en Sextuor, Rousset précise avoir opté pour un La à 392 Hz – le « diapason français [...] pratiqué à l'Académie royale de musique de sa création à relativement tard dans le XVIIIe siècle. »[29] Il précise également avoir accordé son clavecin dans des tempéraments différents selon les livres – mésotonique (1er), « accords Rameau » (2ème et 3ème) faisant référence aux deux types de tempéraments inégaux présentés dans le Nouveau système de musique théorique, et égal (La Dauphine). Tr. Pinnock opte, quant à lui, pour un tempérament inégal et un diapason A 415. Rameau a également utilement décrit son jeu de clavecin idéal. Recommandant de veiller à la souplesse du poignet et des coudes (qui doivent se trouver à une hauteur supérieure à celle du clavier), il plaide pour un toucher léger et sans effort, les doigts n'enfonçant les touches que sous l'effet de leur poids[30]. Rameau, surtout, réclame un « jeu lié » : la touche n'est relevée qu'une fois la suivante enfoncée[31]. Rousset (dans les trois premiers doubles de la Gavotte) ou Pinnock (dans La Livri) se plient de manière exemplaires à cette injonction – notez combien Pinnock met les arpègements quasi systématiques des accords, et le décalage des attaques de main gauche et de main droite, au service de ce « moeleux »[32]. Certains motifs semblent d'ailleurs écrits pour spécifiquement faire sonner le clavecin dans la surliaison (voir La Poule, m. 13-14 ou m. 48-50) : ce sont peut être ceux que Tharaud peine le plus à faire sonner au piano. Ce mode de jeu souligne à rebours le rôle essentiel de l'articulation dans la production d'un discours clavecinistique : sans pouvoir user de la nuance, c'est en jouant de la relation entre notes liées et notes détachées qu'une forme intelligible peut se construire. Une césure permet ainsi d'appuyer le temps qui la suit (écoutez la main gauche de Rousset ou de Pinnock dans Les Sauvages) ; et retarder la 2ème croche d'un temps permet d'en accentuer le premier (écoutez Rousset dans les doubles de la Gavotte).

Un authentique interprète ?

Il est une version au programme que nous avons jusqu'à présent tenu sous silence :

c'est celle de Claudio Colombo. Le musicien, qui entretient notamment un site personnel[33], semble ne jamais donner de concert. Aucune biographie n'est disponible. Il enregistre en outre ses albums sur des claviers numériques Yamaha – un P-80, des Clavinova CLP-270 et CLP-470 et un modèle hybride (le Yamaha NU1)[34]. Il n'est, surtout, pas un virtuose : les fragilités de main gauche, qui entachent l'exécution des trilles dans son exécution filmée de l'« Aria » des Variations Goldberg[35] (et qui ne semblent pas toujours avoir été les siennes, à écouter ses enregistrements live de 1985-1989)[36], se retrouvent dans sa version du Prélude de Rameau. Ce qui ne l'empêche pas d'avoir enregistré 179 albums et de faire preuve d'une stupéfiante virtuosité, dans les pièces les plus exigeantes du répertoire[37]. Voilà tous les termes d'un mystère, qui a, sur Internet, agité de nombreux forums de discussion : est-ce bien un vrai pianiste qui joue, ou un ordinateur[38] ? N'est-ce pas une sorte de Joyce Hatto[39] italien, piratant certains enregistrements réels[40] ? Colombo n'a pas répondu à nos mails. Mais un des forums où son talent était discuté lui avait permis en 2012 de s'exprimer sur sa démarche[41] : avec le logiciel Sonar, il enregistre l'œuvre, par fragments, à un tempo très inférieur au tempo final, reprend le fragment si nécessaire, avant de procéder au montage, au mixage et au réajustement du tempo. Voilà une démarche singulière ; et qu'elle nous choque ou que l'on n'y voit pas matière à grief, elle sollicite surtout notre propre représentation de ce qu'est un « interprète ».

L'interprète : un projet et des choix

Si l'on put soupçonner Colombo de travailler à partir de fichiers échantillonnés, c'est qu'à l'écouter, il manque parfois « quelque chose » – ce « quelque chose » désignant la part revenant à l'interprète dans la construction d'une proposition sonore expressive. Or Colombo revendique justement de ne laisser aucune empreinte : c'est l'œuvre qu'il veut faire connaître, et pas lui-même[42]. On ne reconnaîtrait là une démarche « baroqueuse » qu'à condition d'oublier que les disciples d'Harnoncourt, si soucieux de traités, d'iconographie et d'instruments anciens, se sont toujours « risqu[és] au-delà des notes »[43] : pour eux comme pour tout musicien, interpréter la musique signifie d'abord produire un son (ce que ne permet pas l'enregistrement sur piano numérique) et conduire des directions musicales – ce qu'interdit la rigueur métronomique et l'uniformité dynamique auxquelles Colombo s'astreint, comme au début du Prélude. La 2ème partie de son Prélude est bien plus élégamment phrasée.

Relisons par ailleurs la phrase d'Harnoncourt citée en introduction : que l'interprète doive d'abord écouter ce que la musique a à lui dire n'exclut pas qu'il ait quelque chose à dire par elle. D'autant que la recherche ne permet d'établir que des « vérités locales »[44], laissant de nombreuses interrogations sans réponse : plein d'autres choix restent à faire. Ces « vérités » ne sont en outre que des consignes abstraites : deux interprètes, sachant ce qu'est un pincé, pourront en proposer des réalisations différentes. L'interprète est donc en permanence sommé d'avoir des idées ; mais il doit aussi en assurer la cohérence. Que l'on puisse goûter l'interprétation de La Poule par Rousset ET par Pinnock, mais que l'on trouve étrange une troisième version résultant d'un montage de fragments issus des deux premières (tentez l'expérience !), révèle en effet combien ce critère de « cohérence » importe dans la conception et l'évaluation d'une interprétation et combien elle est fonction de l'interprète qui la conçoit. Qu'est-ce, alors, qu'un interprète ? Quelqu'un qui fait des choix, en vertu d'un projet par lequel il construit une signification propre à l'œuvre[45]. On saisira ainsi les choix de tempo differents de Tharaud et Rousset dans La Poule comme relevant de projets expressifs certes distincts, mais conçus en profondeur : figurer un animal au picorement irrégulier pour le premier, ou mécanique à force de sottise pour l'autre.

Ce projet ne se définit pas in abstracto. Ainsi peut-il intégrer les résultats d'une analyse musicale de l'œuvre. Si Rousset ajoute aux m. 9 et 13 de la Gavotte des Nouvelles suites les ornements proposés par Rameau m. 11, c'est après avoir constaté que ce passage constituait une marche harmonique – dont l'interprète, ici, veut accompagner la régularité par celle des agréments. La même analyse conduisait Casadesus à un choix inverse – supprimer les ornements des m. 9 et 13 ! De même peut-on supposer que Rousset ne fait le choix d'interpréter Le Rappel des Oiseaux dans un tempo à ce point irrégulier qu'inspiré par la nature du matériau ici mis en œuvre (des figures d'arpèges, comme dans un prélude non mesuré) et l'élaboration auquel il est assujetti – une répétition accumulative associant développement mélodique et élision de la tête du motif. Le projet de l'interprète peut aussi s'enraciner dans une conscience des ressources sonores de son instrument. C'est un critère essentiel, dans un répertoire qui ne sonne jamais mieux au piano que quand il n'est pas clavecinistique[46] – ainsi des derniers doubles de la Gavotte. Or c'est bien dans la capacité qu'a le piano de jouer des intensités et de différencier des plans sonores que Tharaud enracine sa lecture de Rameau (La Poule, doubles de la Gavotte, Menuet 2 du 3ème livre). Les ornements posent un défi d'un autre ordre. Un « pincé », au clavecin, permet de fabriquer une attaque frémissante et dynamique. Mais quel sens peut-il prendre au piano ? Le tempo lent de la Gavotte ou de L'Enharmonique lui permet de devenir perlé. L'écoute des Sauvages par Tharaud convainc que la question du sens se pose de manière plus complexe dans un tempo rapide. Que l'on compare toutefois cette solution avec la proposition de Casadesus (qui, jouant le pincé avant le temps, lui donne une très efficace fonction de levée), et

l'on saisira combien une réalisation fautive (version Casadesus) peut, quand elle relève d'un projet artistique, permettre de donner du sens à un ornement dont il peut être dépourvu quand il est correctement joué. C'est en en faisant presque une mordante acciacature que Tharaud, ailleurs (La Poule), trouvera une manière de donner un sens pianistique à ce si baroque « pincé ».

La reconnaissance de l'interprète

Revenons à Colombo. Les internautes se demandant s'il était un authentique « interprète » l'ont fait parce qu'ils estimaient cet homme incapable de faire lui-même, et sans artifice, ce qu'on l'entendait pourtant réaliser dans ses enregistrements. C'est que l'« interprète » est supposé faire preuve d'une certaine habileté, d'un talent singulier qui le distingue comme professionnel (plutôt qu'amateur) et bon musicien (plutôt que mauvais). On serait certes tenté de révoquer le talent de Colombo au prétexte des supercheries auxquelles il reconnaît se livrer, si l'on ne rappelait pas qu'aucune des versions des Sauvages diffusées au disque par Rousset, Pinnock ou Tharaud n'a plus d'existence réelle qu'une silhouette photoshopée en couverture de Vogue : les interprètes ont en effet réalisé plusieurs prises, dont certains fragments ont ensuite été choisis pour être montés et produire, ensemble, une version complète entièrement couturée. « Un enregistrement n'est pas une interprétation »[47], nous rappelle Roger Heaton, et certains musiciens ont poussé très loin l'ingénierie de studio – Colombo se réclame d'ailleurs de l'exemple, fameux, de Glenn Gould.

Gould n'est toutefois pas Colombo ; car le premier avait fait la preuve publique de son talent, avant de se retirer en studio (Colombo assume n'être qu'un « professeur de piano », ayant donné son dernier concert en 1988[48]). Tout un ensemble de dispositifs (concerts publics, critiques dans la presse spécialisée, succès aux concours etc.) permet en effet usuellement de désigner l'interprète comme digne de reconnaissance à destination du public mélomane. Le « label » joue historiquement un grand rôle dans ces dispositifs : non seulement par la promotion de ses artistes, mais aussi par la sélection à laquelle il procède. Le choix qu'il fait d'enregistrer un interprète est en effet un premier gage de la qualité de celui-ci. Or Colombo, qui ne diffuse que des enregistrements auto-produits, n'est pas passé par ce premier filtre. Ce qui ne l'empêche en rien d'être présent sur les principales plateformes de streaming (Deezer, Spotify) et de téléchargement (iTunes, Qobuz, Amazon). Tout un chacun peut en effet y diffuser sa musique, en travaillant directement avec elles, en passant par des distributeurs digitaux (Believe Digital, Idol, Ioda etc.) ou en faisant appel à des agrégateurs (CD Baby, Zimbalam, Dittomusic etc.). C'est la solution qu'a adoptée Colombo, client de Zimbalam[49].

Mais il y a plus. Quiconque tape dans le moteur de recherches d'iTunes « Rameau piano » se verra en effet proposer une liste d'albums dont les deux premiers sont ceux de Casadesus et de Colombo. Se substituant à la presse spécialisée ou au disquaire, le moteur de recherches devient, pour qui n'entretient pas avec lui de rapport critique, un prescripteur de valeurs, designant Casadesus et Colombo comme des ramistes de référence. Le « cas Colombo » permet ainsi d'inviter l'élève de terminale à développer cette compétence dont le référentiel B2i/lycée préconise justement la maîtrise : « connaître les critères de tri du moteur de recherche utilisé »[50]. En vertu de quel algorithme le moteur de recherches d'une plateforme de téléchargement hierarchise-t-il en effet les réponses apportées à la requête d'un mélomane ? Qobuz opte pour un classement rétrochronologique. iTunes, plus obscure, semble mêler des critères alphabétiques à des critères quantitatifs, mettant en en avant les références déjà les mieux vendues. Car Colombo n'est pas sans succès. Zimbalam publie en effet chaque trimestre le palmarès de vente des artistes qu'il diffuse. Et Colombo est un des artistes italiens, tous styles confondus, à vendre le plus d'albums par le biais de cet agrégateur[51] : sa captation des pièces pour clavecin de Rameau arrive même en première position de ce palmarès en septembre-décembre 2013[52]. À la désignation du talent par le label se substitue ainsi la reconnaissance par le score de vente : on reconnaît là, appliqué à la construction sociale de l'« interprète », la déclinaison d'un processus propre à la « Net économie », où les besoins des clients priment sur l'expertise de la production[53]. La mise à disposition d'un nombre de plus en plus élevé de références, le désir du mélomane-consommateur de contourner les prescriptions d'un moteur de recherches sourd à tout tri qualitatif et l'enjeu identitaire attaché à la consommation musicale (entre logique de communauté et principe d'individualisation) a en outre induit l'émergence d'une nouvelle forme de critique musicale : elle n'est plus l'apanage du critique professionnel, mais du mélomane passionné, à qui le Web 2.0 offre un espace inégalé d'expression[54]. N'est-ce pas sur le Net que s'est nouée et dénouée « l'affaire Colombo » ?

* * *

Le face-à-face institué en introduction entre l'œuvre et l'interprète mobilise la notion de « style » dans deux de ses définitions : si « le style est la manière propre d'un écrivain »[55], d'un peintre ou d'un compositeur, il peut aussi être la « manière propre » d'un interprète. Pour un « baroqueux », rendre pleinement justice au « style » de l'œuvre revient à imiter au plus près une situation d'exécution que son auteur put connaître. Et si l'on comprend la « musique ancienne » comme l'ensemble dont l'interprétation ne peut en conséquence se réclamer d'une tradition ininterrompue[56], cette « imitation » im-

pose à l'interprète des recherches pour retrouver les partitions, les solfèges et les sons propres à cette époque ancienne. On sourira en notant que cette « imitation » serait probablement nommée « copie » par un critique d'art – rien d'« authentique », en somme. Ajoutons que Rameau lui-même envisageait fort bien qu'un musicien puisse « exceller dans la pratique de son Art, sans en sçavoir la Théorie »[57], à condition de faire preuve de « bon goût » ou de « talent ». Or cette vertu constitue précisément le ferment du « style » de l'interprète – à savoir cette identité propre à laquelle il ne saurait renoncer sous peine de perdre en « authenticité » (qualité ici comprise comme celle de celui qui sait qui il est et agit en accord avec cette connaissance[58]). Il convient, surtout, de ne pas opposer frontalement ces deux définitions du « style », appelées à s'alimenter l'une l'autre dans la rencontre entre œuvre et interprète qu'organise l'acte d'exécution. Une interprétation, aussi « historiquement informée » soit-elle, est en effet appelée à être écoutée au présent – et le succès rencontré par les « baroqueux » nous en dit plus sur nous-mêmes, mélomanes de la fin du XXe siècle et du début du XXIe siècle, que sur Rameau lui-même. Avec malice (et un peu de mauvaise foi), Jean-Paul Penin a ainsi pu expliquer la vogue « baroque » comme l'occasion de « joindre le prestige de l'ancien au plaisir de la nouveauté, mais sans le risque et la fatigue intellectuelle de la modernité. »[59] Or ne pourrait-on pas décrire cette « manière propre d'écouter » comme un « style d'auditeur » ? Qu'Internet mette aujourd'hui à disposition du mélomane un nombre considérable de solutions d'interprétations différentes d'une même œuvre doit permettre de bousculer et préciser notre propre « style » de mélomane – notre « bon goût » qui fait froncer le sourcil à l'écoute des premières secondes si raides du Prélude de Rameau interprété par Colombo. Et qui ne se contentera peut-être pas du format MP3 pour apprécier la profonde résonance d'un clavecin Hemsch.

(*) Docteur en musicologie, agrégé de musique et lauréat de trois premiers prix du CNSMD de Paris (histoire de la musique, analyse, esthétique) ; co-directeur du CFMI de l'Université Paris-Sud et conseiller artistique de l'Ariam Île-de-France.

Notes

[1] Nous voudrions remercier l'aide précieuse apportée, à des titres divers, par Patrick Florentin, Barbara Nestola et Nicolas Southon au cours de la rédaction de cet article.

[2] GENETTE, Gérard, L'Œuvre de l'art, Paris, Le Seuil, 2010, p. 31. Les arts « à une seule phase » (comme la littérature : l'objet produit par l'écrivain est ultime et définit l'œuvre, enjeu ensuite de manifestations diverses) s'opposent aux arts à plusieurs phases : « la partition du compositeur ne représente qu'une étape, en attente d'une exécution. »

[3] HARNONCOURT, Nikolaus, Le Discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique, traduit de l'allemand par Dennis Collins, Paris, Gallimard, 1984, p. 27.

[4] Voir HARNONCOURT, Nikolaus, Le Discours musical ; Le Dialogue musical : Monteverdi, Bach et Mozart, traduit de l'allemand par Dennis Collins, Paris, Gallimard, 1985.

[5] Voir DREYFUS, Laurence, « Early Music Defended against its Devotees : A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century », Musical Quarterly, LXIX/3 (1983), p. 297-322; LEECH-WILKINSON, Daniel; TARUSKIN, Richard , TEMPERLEY, Nicholas et WINTER, Robert, « The Limits of Authenticity : a Discussion », Early Music, XII/1 (février 1984), p. 3-25 ; KENYON, Nicholas (dir.), Authenticity and Early Music, New York, Oxford University Press, 1988; KIVY, Peter, Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance, Ithaca / Londres, Cornell University Press, 1985. Jean-Jacques Nattiez a récemment résumé et arbitré ces débats : voir NATTIEZ, Jean-Jacques, « Interprétation et authenticité », in NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.), Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle, Arles / Paris, Castes Sud / Cité de la Musique, 2004, t. II : « Les savoirs musicaux », p. 1128-1148.

[6] Le 1er livre n'a pas été reproduit. On y trouve en revanche les manuscrits numérisés de La Dauphine des Concerts en Sextuor.

[7] Voir VANÇON, Jean-Claire, « Éditer Rameau à Paris entre 1840 et 1835 », in ELART, Joann, JARDIN, Étienne et TAÏEB, Patrick (dir.), Quatre siècles d'édition musicale. Mélanges offerts à Jean Gribenski, Peter Lang, à paraître (2014).

[8] Voir POUGIN, Arthur, Rameau : essai sur sa vie et ses œuvres, Paris, G. Decaux, 1876, p. 34.

[9] Voir BACILLY, Bertrand de, Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, Paris, Pierre Bien-Fait, 1668 ; HOTTETERRE, Jacques, Principes de la flûte traversière…, Paris, Ballard, 1707 ; QUANTZ, Johann Joachim, Essai d'une Méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière…, Berlin, C.F. Voss, 1752 ; BACH, Carl-Philipp Emmanuel, Essai sur la vraie manière de jour des instruments à clavier, traduit de l'allemand par Dennis Collins, Paris, Lattès, 1979 (1753 pour la 1ère éd. allemande) ; ENGRAMELLE, Marie Dominique Joseph, La Tonotechnie ou l'art de noter les cylindres, Paris, P.-M. Delaguette, 1775. Dans les études modernes sur l'interprétation de la musique ancienne, voir notamment : Antoine Geoffroy-Dechaume, Les « secrets » de la musique ancienne. Recherches sur l'interprétation, XVIe, XVIIe, XVIIIe siècle, Paris, Fasquelle, 1964, p. 22-23 ; Nikolaus Harnoncourt, Le discours musical, p. 52.

[10] La Livri est marquée « Rondeau gracieux » dans sa version pour clavecin, et « Gavotte gracieuse sans lenteur » dans Zoroastre.

[11] RAMEAU, Jean-Philippe, « Remarques sur les Pieces de ce Livre & sur les differens genres de Musique », Nouvelles suites de Pieces de Clavecin…, Paris, Boivin, s.d. [ca. 1729-30], n.p.

[12] L'Indiscrète, quoique marquée « Vivement » dans sa version pour clavecin seul, présente dans sa version « en concerts » des arpèges de double croches qui doivent inviter à opter pour un tempo raisonnable.

[13] Voir ROUSSET, Christophe, « Quelques remarques sur l'interprétation », livret de présentation de Rameau. Pièces de clavecin. Christophe Rousset, 2 CD, Editions de L'Oiseau Lyre, 1991, p. 24. Sur le rôle de Francine Lanelot dans le revival de la musique ancienne en France, voir l'interview de V. Berthier de Lioncourt figurant dans ce dossier.

[14] ROUSSET, Christophe, Jean-Philippe Rameau, Arles, Actes Sud / Classica, 2007, p. 82.

[15] Pour Rousset, la 2ème partie du Prélude du 1er livre est « une sorte de fantaisie virtuose italianisante, tout en triolets sans être une gigue, et dont on ne trouve aucun exemple chez ses contemporains. » (Ibid., p. 73).

[16] COUPERIN, François, L'Art de toucher le clavecin…, Paris, L'Auteur / le Sieur Foucaut, 1716, p. 60.

[17] « S'il se trouve des Claveçins dont l'étenduë ne reponde pas à celle de quelques-unes de ces Piéces, il n'y a toujours qu'à porter le doigt où seroit la Touche qui manque… » (RAMEAU, Jean-Philippe, « Avis pour le clavecin », Pièces de clavecin en concerts…, Paris, Veuve Boivin, 1741, n.p.)

[18] Pour une liste complète des transferts et transcriptions, voir BEAUSSANT, Philippe (dir.), Rameau de A à Z, Paris,

Fayard/IMDA, 1983, p. 341-343. Voir aussi le tableau figurant à la fin de l'article de Marie Demeilliez dans le présent numéro.
[19] RAMEAU, Jean-Philippe, « Avis aux concertans ».
[20] Voir l'article de Marie Demeilliez dans le présent numéro.
[21] Viviane Chassot (2011).
[22] Thérèse Dussaut (1977-1983), José Eduardo Martins (1997), Stephen Gutman (2006-2011).
[23] Voir aussi Huguette Grémy-Chauliac (1993), Mordecai Shehori (1996), Constantin Lifschitz (1997), Denys Proshayev (2005), Tzimon Barto (2006), Angela Hewitt (2006), Jean-Pierre Ferey (2009), Jill Crossland (2010), Natacha Kudritskaya (2010 et 2012).
[24] Voir THARAUD, Alexandre, Piano intime. Conversations avec Nicolas Southon, Paris Philippe Rey, 2013, p. 53-59.
[25] Le livre de 1706 requiert plutôt un instrument du XVIIe siècle.
[26] La discographie ramiste offre ainsi d'entendre des modèles de Jean-Henri Hemsch (Christophe Rousset, sauf pour le 1er livre), Jean-Claude Goujon (éventuellement ravalés à la fin du XVIIIe par Jacques-Joachim Swanen), Pierre Donzelague, François-Etienne Blanchet (copié par A. Bunett pour le 3»me 33 tours Rameau de Trevor Pinnock en 1976), P. Taskin (copié par D. Rubio, pour le 1er 33 tours de Tr. Pinnock en 1974), Benoist Stehlin ou Nicolas Dumont.
[27] Le « jeu de luth » consiste en des morceaux de feutre ou de cuir sont implantés sur une réglette que l'on peut faire coulisser de manière à appliquer ces feutres contre les cordes, et étouffer le son produit. Il est présent sur de nombreux clavecins français de l'époque.
[28] Huguette Grémy-Chauliac (1973), Blandine Rannou (2002).
[29] ROUSSET, Christophe, « Quelques remarques sur l'interprétation », op. cit., p. 23.
[30] Voir RAMEAU, Jean-Philippe, « De la mechanique des doigts sur le clavier », Pieces de clavecin avec une methode pour la mechanique des doigts…, Paris, Boivin, 1724, n.p.
[31] Voir ibid. Voir aussi RAMEAU, Jean-Philippe, « Avis aux concertans » : « Tous les sons continus doivent être filés plutôt en adoucissant qu'en forçant » (pour les cordes), et ceux « qui se succedent sans interruption doivent être moeleux. » Marie Demeilliez, dans l'article reproduit dans le présent numéro, en donne des exemples précis.
[32] Ibid.
[33] http://www.claudiocolombo.net/ (consulté le 20 juillet 2014).
[34] Voir http://www.mp3classicalmusic.net/ (consulté le 20 juillet 2014).
[35] Voir https://www.youtube.com/watch?v=IW9FycfAV-0 (consulté le 20 juillet 2014).
[36] Voir http://www.claudiocolombo.net/acustiche.htm (consulté le 20 août2014)
[37] Voir par exemple son exécution de l'Etude op. 10 n° 12 de Chopin (http://www.mp3classicalmusic.net/48Music/Chopin48/Studio10-12.mp3 - consulté le 20 juillet 2014).
[38] Voir http://pianosociety.com/new/phpBB2/viewtopic.php?f=24&t=1990 ; http://www.amazon.com/forum/classical%20music?_encoding=UTF8&cdForum=Fx2O5YQ79OVJBUQ&cdThread=TxGNU6JCGMTYE1 (consulté le 19 juillet 2014). De fait que penser de cet arrangement pour instruments à vent du Quatuor à cordes op. 18 n° 1 de Beethoven : http://www.mp3classicalmusic.net/48Music/Beethoven48/op18n1-1.mp3 (consulté le 20 juillet 2014) ?
[39] Joyce Hatto (1928-2006) est une pianiste anglaise retiré du concert dès 1976, mais sous le nom de laquelle parurent plus de cent disques couvrant l'essentiel du répertoire pour clavier, de Scarlatti à Messiaen. Les enregistrements furent diffusés par le label Concert Artist Recordings, dirigé par son mari William Barrignton-Coupe – qui finit par avouer en 2007 que tous ces disques n'étaient que des copies, parfois retouchées (afin de maquiller le subterfuge) d'autres interprétations.
[40] Ici, par exemple : http://www.good-music-guide.com/community/index.php?topic=2302.2900 (consulté le 19 juillet 2014).
[41] Colombo intervient le 10 février 2012 dans le fil qui lui est consacré sur pianosociety.com, et poste la copie d'un mail qu'il avait adressé au pianiste Alfonso Bertazzi en 2008 (http://pianosociety.com/new/phpBB2/viewtopic.php?f=24&t=1990&sid=e0ac5cbc79fce92d3c55d36b3d96172b&start=30, consulté le 20 juillet 2014). Toutes les citations ultérieures de Colombo sont reprises de ce post, traduit de l'italien par Barbara Nestola (que nous remercions pour cette précieuse contribution).
[42] Colombo l'affirme : « Ce qui m'intéresse c'est que cette musique soit connue par beaucoup de gens, voire potentiellement par tous. Non pas son interprète, mais la musique. […] Un interprète doit se mettre au service du compositeur, et pas de sa propre renommée. »
[43] PENIN, Jean-Paul, Les Baroqueux ou le musicalement correct, Paris, Gründ, 2000, p. 99.
[44] NATTIEZ, Jean-Jacques, « Interprétation et authenticité », op. cit., p. 1144.
[45] Voir LEINSDORF, Erich, The Composer's Advocate: A Radical Orthodoxy for Musicians, New Haven, Yale University Press, 1981, p. 88-89.
[46] C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Tharaud choisit d'interpréter les Nouvelles suites : « Elles portent en elles une dimension que le piano moderne peut traduire grâce à son opulence et ses couleurs » (THARAUD, Alexandre, Piano intime, op. cit., p. 58).
[47] HEATON, Roger, « Reminder : A Recording is not a Performance », in COOK, Nicolas ; CLARKE, Eric ; LEECH-WILKINSON, Daniel et RINK, John (dir.), The Cambridge Companion to Recorded Music, New York Cambridge University Press, 2009, p. 217-220.
[48] Voir http://pianosociety.com/new/phpBB2/viewtopic.php?f=24&t=1990&start=45 (consulté le 20 août 2014).
[49] Fondé en 2009 par le distributeur de services numériques Believe Digital. Nous savons que Colombo passe par Zimbalam grâce au widget figurant sur chaque page de son site (comme par exemple ici, à droite de la page : http://www.mp3classicalmusic.net/Composers/rameau.htm - consulté le 20 juillet 2014).
[50] Voir http://eduscol.education.fr/numerique/textes/reglementaires/competences/b2i/lycee/referentiel (consulté le 20 juillet 2014).
[51] Dans le palmarès avril-juin 2014, il apparaît aux 3èmes, 5èmes et 7èmes rangs des ventes d'album, respectivement pour ses enregistrements du Clavier bien tempéré (vol. I), des Sonatines op. 36-38 de Clementi et des Nocturnes et Barcarolles de Fauré (voir http://www.blogzimbalam.it/zimbalam-charts-aprile-giugno-2014/#more-5922, consulté le 19 juillet 2014). Ce succès peut étonner. Sans ne rien connaître des stratégies éventuellement mises en œuvre par Colombo pour assurer la promotion de ses enregistrements, rappelons qu'il s'agit d'un palmarès de ventes d'albums (et non pas de pistes isolées) – un marché où le répertoire classique a plus de chances de bien figurer qu'un répertoire pop valorisant une culture du « tube ».
[52] Voir http://www.blogzimbalam.it/zimbalam-charts-settembre-dicembre-2013/ (consulté le 19 juillet 2014).
[53] Voir MULLER, Andrée, La Net économie, Paris, P.U.F., 2007 (2001), p. 80-81.
[54] Voir GHOSN, Joseph, Musiques numériques. Essai sur la vie nomade de la musique, Paris, Le Seuil, 2013.
[55] SOURIAU, Anne, « Style » in SOURIAU, Etienne (dir.), Vocabulaire d'esthétique, Paris, Quadrige / P.U.F., 1999 (1990), p. 1314.
[56] Voir DAHLHAUS, Carl, Foundations of Music History, traduit de l'allemand par J. B. Robinson, New York, Cambridge University Press, 1983, p. 67. Dahlhaus comparait ce faisant la position occupée par la Passion selon St Matthieu de Bach en 1829, et les Symphonies de Beethoven en 1977 : contrairement à celle de la première, l'interprétation des secondes peut se prévaloir d'une tradition apparemment continue.
[57] RAMEAU, Jean-Philippe, Nouveau système de musique théorique…, J.-C. Ballard, 1726, p. 90.
[58] Voir TARUSKIN, Richard, « The Limits of Authenticity: A Contribution » (1984), repr. in Text & Act. Essays on Music and Performance, New York Oxford University Press, 1995, p. 67.
[59] PENIN, Jean-Paul, Les Baroqueux, op. cit., p. 27.

I. Dossier Rameau

Jean-Claire Vançon (*)

En guise d'introduction : l'interprétation des pièces pour clavecin de Rameau en question(s)

La liste des œuvres et thèmes pour les épreuves de musique du baccalauréat 2015 invite les lycéens à étudier certaines des pièces pour clavier de Jean-Philippe Rameau, dans certaines interprétations. La nature de ces œuvres et de ces versions différant légèrement selon que l'on parle de l'enseignement de spécialité en série L ou de l'option facultative toutes séries, nous proposons de les présenter via le tableau synthétique figurant sur la page suivante. Ce tableau offre en outre l'avantage de resituer les pièces au programme dans l'ensemble du répertoire pour clavier composé par Rameau, et de les présenter dans un ordre chronologique dont la note de service n° 2014-022 du 17 février 2014 présentant les programmes ne tient pas compte[1].

Les interprétations préconisées par cette même note, et que nous référençons ici par des lettres de A à F, sont les suivantes :

Version A : Robert Casadesus (1952). A son piano, Casadesus n'enregistre que quelques pièces de Rameau (Gavotte, Le Rappel des Oiseaux, Les Niais de Sologne, Les Sauvages), conjointement à Six Sonates de Scarlatti – œuvres qui, gravées le même jour (30 avril 1952), figurent sur le même disque 33 tours (Columbia ML 4695). Ces enregistrements seront ensuite repris dans plusieurs compilations en disques compacts : Jean et Robert Casadesus (EMI Classics, 1998), Great Pianists of the 20th Century. Robert Casadesus (Philips Classics, 1999) ou The Legend of the Piano. Robert Casadesus (Sony Classical, 2002). Les quatre pistes seront par ailleurs réunies en un EP dématérialisé uniquement diffusé sur les plateformes de téléchargement, au format MP3 (Jean-Philippe Rameau, Classical Moments, 2012) ; c'est à cet « album » que renvoient les programmes.

Version B : Trevor Pinnock (1974-1976). Au clavecin, Pinnock enregistre pour CRD Records une « intégrale » des pièces pour clavecin de Rameau, répartie en trois 33 tours diffusés respectivement en 1974 (suites en La et en Mi), 1975 (1er livre, La Dauphine, les 5 pièces de clavecin en concerts transcrites par Rameau pour clavecin seul) et en 1976 (suites en Ré et en Sol). Réunie en coffret, cette intégrale sera rééditée en CD en 1988. On ne confondra pas cette intégrale (à laquelle renvoient les programmes) avec le florilège de pièces pour clavecin de Rameau (suites en Mi et en La, fragments de la suite en Ré) diffusé en 2004 (Les Cyclopes. Pièces pour clavecin, AVIE Records).

Version C : Christophe Rousset (1991). Enregistrée en 1989 pour L'Oiseau Lyre (label repris par Decca), cette intégrale sur clavecin (à laquelle renvoient les programmes) ne doit pas être confondue pas avec le nouvel enregistrement du 1er livre auquel Rousset se livra en 2012 (Marchand et Rameau. Œuvres pour clavecin, Ambronay).

Version D : Alexandre Tharaud (2001). C'est pour Harmonia Mundi qu'Alexandre Tharaud grava, au piano, les suites en La et en Sol, en sus de l'Hommage à Rameau de Debussy (qui donne son titre à l'album). Un coffret Baroque (Harmonia Mundi, 2010) unit cet enregistrement à ceux que Tharaud fit de Bach et Couperin.

Version E : Les Talens Lyriques (Christophe Rousset dir., 2003). Cet album DECCA réunit les Six Concerts en sextuor – une transcription pour cordes, anonyme et posthume, des cinq Pièces de clavecin en concerts, et de 5 pièces pour clavecin (réunies dans le 6ème Concert),

dont La Poule et L'Enharmonique[2]. On ne le confondra pas avec l'enregistrement des Pièces de clavecin en concerts proposé par Christophe Rousset (clavecin), Ryo Terakado (violon) et Kaori Uemura (viole de gambe) chez Harmonia Mundi (1992).

Œuvre ou recueil de Rameau	Contenu du recueil	Œuvre au programme		Interprétations préconisées
		Série L	Toutes séries	
Premier livre de pièces pour clavecin (1706 ; rééd. en 1708 et 1741)	*Prélude*, *Allemande* (1 et 2), *Courante*, *Gigue*, *Sarabande* (1 et 2), *Vénitienne*, *Gavotte*, *Menuet*	*Prélude*		C et F
Pièces de clavessin avec une méthode pour la méchanique des doigts (1724) ; 2ème éd. : … *avec une table pour les agrémens* (1731 [en fait, après 1742] ; rééd. 1736 [après 1742]))	**Suite en *Mi*** : *Allemande*, *Courante*, *Gigue en rondeau* (1 et 2), *Le Rappel des oiseaux*, *Rigaudon* (1 et 2), *Musette en rondeau*, *Tambourin*, *La Villageoise*	*Le Rappel des oiseaux*	*Le Rappel des oiseaux*	C et A
	Suite en *Ré* : *Les Tendres Plaintes*, *Les Niais de Sologne*, *Les Soupirs*, *La Joyeuse*, *La Follette*, *L'Entretien des Muses*, *Les Tourbillons*, *Les Cyclopes*, *Le Lardon*, *La Boiteuse*			
Nouvelles suites de pieces de clavecin (s.d. [*ca.* 1729-30] ; rééd. s.d. [*ca.* 1742-1760], s.d. [après février 1761])	**Suite en *La*** : *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Les Trois Mains*, *Fanfarinette*, *La Triomphante*, *Gavotte* et doubles		*Gavotte* et doubles	B et D
	Suite en *Sol* : *Les Tricotets*, *L'Indifférente*, *Menuet* (1 et 2), *La Poule*, *Les Triolets*, *Les Sauvages*, *L'Enharmonique*, *L'Egyptienne*	*Menuet* 1 et 2 *Les Sauvages* *L'Enharmonique*	*La Poule* *Les Sauvages*	C et D
Les Indes Galantes, balet, reduit à quatre grands concerts (s.d. [*ca.* 1736])				
Pièces de clavecin en concerts (1741 ; rééd. s.d. [après 1742])	**Premier Concert :** *La Coulicam*, *La Livri*, *Le Vézinet*	*La Livri*		B et E
	Deuxième Concert : *La Laborde*, *La Boucon*, *L'Agaçante*, *Premier Menuet - Deuxième Menuet*			
	Troisième Concert : *La Lapoplinière*, *La Timide*, *Tambourin* (1 et 2)			
	Quatrième Concert : *La Pantomime*, *L'Indiscrète*, *La Rameau*	*L'Indiscrète*		B et E
	Cinquième Concert : *La Forqueray*, *La Cupis*, *La Marais*			
La Dauphine (ca. 1747)				
Attribution douteuse : *Les Petits marteaux* (s.d.)				

Tableau 1. Le sujet « Jean-Philippe Rameau, ensemble d'œuvres » imposé au programme des épreuves de musique du baccalauréat 2014-2015 (enseignement de spécialité en série L et option toutes séries) au regard de l'œuvre pour clavier de Rameau.

Version F : Claudio Colombo (2012). L'album Rameau. Complete Piano Music, réunit les livres de pièces pour clavecin seul et La Dauphine. Autoproduit, il n'est disponible que sous format dématérialisé sur les plateformes de téléchargement.

Les programmes proposent aux élèves et professeurs certaines « directions de travail ». Si le sujet doit permettre de s'interroger sur « l'œuvre et ses pratiques » (option toutes séries), les pistes d'étude évoquées pour l'enseignement de spécialité en série L offrent de cerner celles-ci : « l'interprétation et l'arrangement, le timbre et le son ». Or la nature même des œuvres et des interprétations suggérées invite à décliner ces interrogations générales de manière plus particulière.

Illustration 1 :
Photographie de Robert Casadesus

Interpréter un Rameau non lyrique ?

Que les lycéens soient invités à étudier Rameau semble particulièrement bien venu, alors que l'on fête en 2014 les 250 ans de la disparition du musicien, et qu'il ne fut jamais autant joué ni discuté de Rameau que cette année[3]. Il pourrait en revanche paraître plus surprenant que soient mises au programme certaines de ses œuvres pour clavecin – quand c'est pour son rôle crucial dans l'histoire de l'opéra que Rameau vaut de figurer au Panthéon des grands compositeurs français[4].

L'œuvre pour clavecin que Rameau composa tout au long de sa carrière ne fut pourtant pas pour rien dans sa réputation : « Ses sonates, ses concertos, mais sur-tout différentes symphonies & pièces de clavecin, qui furent transportées en Italie, le firent connoître avec le plus grand avantage »[5], affirme ainsi son biographe Hugues Maret en 1765. Michel-Paul-Guy de Chabanon affirmait pourtant l'année précédente que « l'emprise de la mode [...] exclut aujourd'hui de presque tous les concerts les pièces de clavecin de M. Rameau »[6]. Si des œuvres de Rameau furent jouées en France au XIXe siècle, c'est pourtant bien prioritairement certaines de ses pièces pour clavecin, seuls ou en concerts – dont le format s'ajustait particulièrement bien à celui du piano (de salon ou de concert) ou du trio romantique piano/violon/violoncelle[7] Quoique la partition du 1er livre ne fût retrouvée qu'en 1876, les œuvres pour clavier de Rameau sont aussi celles de son catalogue qui seront alors le plus publiées. C'est d'ailleurs à elle que

les éditions Durand consacrent en 1895 le premier volume des Œuvres complètes de Rameau qu'elles se proposent de publier. Patrick Florentin rappelait en outre dans le dernier numéro d'Analyse musicale que la première œuvre complète de Rameau enregistrée sur microsillon fut le recueil des Concerts en sextuor, gravés en 1952 par l'Ensemble Hewitt[8]. Or ce disque contribua, en raison de son grand succès, à faire connaître Rameau au public.

L'inscription de pièces pour clavecin de Rameau au programme du bac 2015 entérine ainsi l'importance que ce corpus put historiquement avoir dans la reconnaissance du musicien. Elle invite également à rappeler quelle importance le clavecin put avoir dans la vie musicale de Rameau – cet organiste-claveciniste dont le fameux Traité de l'harmonie de 1722 s'achève en exposant des « principes d'accompagnement » –, autant qu'à évaluer la place essentielle que ces pièces occupent dans l'histoire de l'écriture pour clavecin en France, au XVIII^e siècle. C'est à quoi s'emploie en tous les cas l'article de Marie Demeilliez au sein du présent dossier.

Pratiquer de la « *musique ancienne* » ?

La « musique ancienne » a aujourd'hui le vent en poupe – et particulièrement en France, où l'on recensait en février 2011 « plus d'une centaine d'ensembles baroques »[9]. Jouer de la « musique ancienne » n'a pourtant rien qui aille de soi. Que le Théâtre des Champs-Élysées programme « deux ou trois opéras baroques » par an, que « des concerts baroques » soient organisés « chaque semaine » ou que « des maisons de disques comme Virgin Classics » tiennent à enregistrer « Vivaldi, Haydn, Haendel » avec des « ensembles spécialisés » aurait d'ailleurs été inimaginable il y a seulement vingt ans[10].

Non pas que la musique des XVII^e et des XVIII^e siècles fut totalement tombée dans l'oubli. Il existe en effet une histoire de l'interprétation de la musique ancienne en Europe aux XIX^e et au XX^e siècles[11] – au concert comme au disque. Il s'est toutefois bien passé quelque chose à partir des années 1950, qui a conduit à profondément modifier l'attitude des interprètes et des publics à l'égard de ces répertoires. Des musiciens, essentiellement installés ou formés à Bâle (la Schola Cantorum Basiliensis a été fondée en 1933), à Londres ou à Amsterdam : le chanteur britannique Alfred Deller (1912-1979), le claveciniste, organiste et chef d'orchestre néerlandais Gustav Leonhardt (1928-2012, fondateur en 1955 du Leonhardt Consort), le chef d'orchestre, violoncelliste et gambiste autrichien Nikolaus Harnoncourt (né en 1929, fondateur en 1953 du Concentus Musicus Wien) s'emploient en effet à n'interpréter la « musique ancienne » qu'après avoir consulté des sources d'époque (traités, partitions), et sur des instruments eux-mêmes anciens. Quoiqu'étrangère aux divers orchestres de chambre qui se développent dans le même temps (et jouent la musique baroque sur instruments modernes)[12], cette préoccupation n'est pas nouvelle. Elle fut en effet autant celle du luthier français émigré à Londres Arnold Dolmetsch (1858-1940)[13] ou de la pianiste et claveciniste polonaise Wanda Landowska (1879-1959)[14] que du claveciniste américain Ralph Kirkpatrick (1911-1984), du violoncelliste et gambiste suisse August Wenzinger (1905-1995), du claveciniste et musicologue français Antoine Geoffroy-Dechaume (1905-2000) ou de la claveciniste autrichienne Isolde Ahlgrimm (1914-1995). Mais les expériences de Leonhardt et Harnoncourt, qui s'inscrivent dans la continuité de ces brillants exemples, eurent ceci de singulier qu'elles servirent de modèles à de nombreuses autres, pour initier un mouvement décisif et sans égal dans l'histoire de l'interprétation : le mouvement souvent désigné comme étant celui des « baroqueux »[15].

Ancien délégué à la musique au Ministère de la Culture, et co-fondateur (avec Philippe Beaussant) du CMBV (Centre de Musique Baroque de Versailles) en 1987 avant d'en être le premier directeur, Vincent Berthier de Lioncourt revient pour nous, à l'occasion d'une passionnante interview reproduite dans le dossier « Rameau » dans Analyse musicale n°74, sur l'histoire de ce mouvement, et sur la place qu'y occupa la France, la musique française (en général) et Jean-Philippe Rameau (en particulier).

Quels « *sons* » pour la musique ancienne ?

Souvent dirigés par des musiciens formés autant à la pratique instrumentale qu'à la musicologie, nombreux furent ainsi les ensembles et les chœurs spécialisés à voir le jour dans les courant des années 1960 et 1970[16], – cependant que plusieurs jeunes instrumentistes solistes (notamment clavecinistes[17]) développaient une carrière internationale sur instruments d'époque, ou copiés sur d'anciens modèles par des facteurs eux aussi spécialisés[18]. Car c'est bien « à la recherche d'un son perdu » qu'il s'agissait de partir – pour reprendre l'astucieuse expression proposée par Philippe Beaussant dans l'ouvrage qu'il consacre à l'histoire et l'étude de cette démarche[19]. La question semble d'autant plus cruciale pour le sujet qui nous occupe que Rameau propose, dans ses pièces, une manière très personnelle de faire sonner le clavecin et d'écrire pour lui – comme le souligne Marie Demeilliez. Un pianiste et un claveciniste sont-ils

ainsi appelés à envisager de la même manière l'interprétation de Rameau ? La lecture conjointe des interviews que la pianiste Angela Hewitt et le claveciniste Bruno Procopio ont données à Laurence Le Diagon-Jacquin révèle des références et des préoccupations souvent identiques ; mais elle indique aussi combien chacun s'attache à ce qui fait la singularité des ressources propres à leur instrument (non pas tant la pédale que la variété des couleurs et des registres pour le piano d'Hewitt, la résonance et le jeu des tempéraments pour le clavecin de Procopio).

La nature des instruments joués – autant que la manière d'en jouer et de déchiffrer la musique – est au cœur de la définition de ce « son » souvent prétendu « authentique ». En emmêlant des versions sur instruments anciens (originaux ou copiés) et modernes, le sujet invite à inscrire les interprétations qu'il suggère dans l'histoire de cette « recherche », et à les interroger à la lumière des critères qu'elle fut amenée à valoriser. Plus encore : la volonté de ne préconiser que des interprétations « aisément accessibles sur les plateformes de téléchargement légal », a conduit à prendre en compte des versions dont certaines n'existeraient tout simplement pas sans le développement des ressources audio-numériques, et/ou ne seraient pas reconnues comme « interprétations » de Rameau sans l'audience qui peut être la leur, aujourd'hui que les supports de la musique sont dématérialisés. Tant le mouvement « baroqueux » que les évolutions récentes des technologies du son et de l'information ont ainsi significativement redéfini ce qu'« être interprète » pouvait vouloir dire : c'est à ces questions que nous consacrons notre propre article. Parce que ce dernier dépasse ce dossier en une réflexion plus générale à partir du choix des programmes, il a été placé au début du numéro.

Illustration 2 : Clavecin Hemsch

(*) Docteur en musicologie, agrégé de musique et lauréat de trois premiers prix du CNSMD de Paris (histoire de la musique, analyse, esthétique). Co-directeur du CFMI de l'Université Paris-Sud et conseiller artistique de l'Ariam Île-de-France.

Notes

[1] Voir http://www.education.gouv.fr/pid25535/bulletin_officiel.html?cid_bo=77026 (consulté le 22 juillet 2014).
[2] Non autographe et daté de 1768, le manuscrit des Six Concerts en Sextuor appartint à la collection de vingt-sept volumes d'œuvres de Rameau, réunie dans les années 1760-1780 par Joseph-Marie Decroix. Le fonds fut déposé en mai 1843 à la Bibliothèque Nationale de France.
[3] L'ensemble des manifestations est référencé sur le site : http://www.rameau2014.fr (consulté le 23 juillet 2014).
[4] Voir VANÇON, Jean-Claire, « Faire "révolution" en musique : le cas de Rameau », Analyse musicale, 61 (décembre 2009), p. 24-33 ; « Les "deux âges du goût" : Lully, Rameau et l'écriture de l'histoire de l'opéra en France entre 1687 et 1764 », in DRATWICKI, Alexandre et TERRIER, Agnès (dir.), L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIXe siècle, Lyon, Symétrie, 2010, p. 287-307.
[5] MARET, Hugues, Éloge historique de M. Rameau [...], lu à la séance publique de l'Académie le 25 août 1765 par M. Maret, Dijon, Causse, 1766, p. 23.
[6] CHABANON, Michel-Paul-Guy de, Éloge de M. Rameau, Paris, Lambert, 1764, p. 40.
[7] Voir VANÇON, Jean-Claire, Le Temple de la Gloire. Visages et usages de Jean-Philippe Rameau en France entre 1764 et 1895, thèse de musicologie préparée sous la direction de M. Jean Gribenski, Université Paris IV-Sorbonne, 2009, vol. III.
[8] Voir FLORENTIN, Patrick, « Rameau et le disque », Analyse musicale, n°73 (juin 2014), p. 6-13.
[9] VILAREM, Laurent, « La France, paradis des ensembles baroques », La Lettre du Musicien, n°398 (février 2011), p. 12.
[10] VILLERMAUX, Lorraine, cité in VILAREM, Laurent, « La France, paradis des ensembles baroques », La Lettre du Musicien, n°398 (février 2011), p. 12. Lorraine Villermaux est présidente des Talens Lyriques et du Syndicat professionnel des Producteurs, Festivals, Ensembles, Diffuseurs Indépendants de Musique (PROFEDIM).
[11] On lira notamment cette histoire dans HASKELL, Harry, Les Voix d'un renouveau : la musique ancienne et son interprétation de Mendelssohn à nos jours, traduit de l'américain par Laurent Slaars, actualisé et augmenté par l'auteur avec la collaboration du traducteur, préface de Gilles Cantagrel, Arles, actes Sud, 2013 (1988 pour la version amércaine) ; ALEXANDRE, Ivan A « Le printemps des Anciens », in id., Guide de la musique ancienne et baroque, Paris, Laffont, 1993, p. V-XLVHI. Sur les pratiques de la musique ancienne en France au XIXe siècle, voir : LETERRIER, Sophie-Anne, Le Mélomane et l'historien, Paris, Armand Colin, 2005 ; ELLIS, Katharine, Interpreting the Musical Past. Early Music in Nineteenth-Century France, New York, Oxford University Press, 2005. Sur la réception de la musique française en Europe au XIXe siècle, voir : SAUR, Dominique, Essai d'un répertoire bibliographique des recherches effectuées sur la musique française ancienne de 1800 à 1870,

mémoire de musicologie, C.N.S.M. de Paris, 1971. Sur la réception de Rameau en France au XIXe siècle, voir : FAUQUET, Joël-Marie, « Rameau après Rameau : la mort des Dieux ? », L'Avant-Scène Opéra, n° 46, décembre 1982, p. 70-73 ; PISTONE, Danièle, « Rameau à Paris, au XIXe siècle », in LA GORCE, Jérôme de (dir.), Jean-Philippe Rameau. Colloque international organisé par la Société Rameau. Dijon, 21-24 septembre 1983, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1987, p. 131-140 ; WASSERMANN, Christine, « Die Wiederentdeckung Rameaus in Frankreich im 19. Jahrhundert », Archiv für Musikwissenschaft, L/2 (1993), p. 164-186 ; VANÇON, Jean-Claire, Le Temple de la Gloire. Visages et usages de Jean-Philippe Rameau en France entre 1764 et 1895, thèse de musicologie préparée sous la direction de M. Jean Gribenski, Université Paris IV-Sorbonne, 2009, 4 vol.

[12] On songe ici à l'Orchestre Bach de Munich fondé en 1954 par Karl Richter, à l'Ensemble instrumental Jean-Marie Leclair (1953) auquel son créateur Jean-François Paillard donnera ensuite son propre nom (1959), l'Academy of Saint Martin in-the-Fields (Neville Marriner, 1958), I Solisti Veniti (Claudio Scimone, 1959) ou l'Ensemble instrumental de Lausanne (Michel Corboz, 1961).

[13] Voir DOLMETSCH, Arnold, The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Century, Londres, Novello, 1915.

[14] Voir LANDOWSKA, Wanda, Musique ancienne : le mépris pour les anciens, la force de la sonorité, le style, l'interprétation, les virtuoses, les mécènes et la musique, Paris, Mercure de France, 1909.

[15] Pour une étude historique, sociologique et esthétique de ce mouvement, voir FRANÇOIS, Pierre, Le Monde de la musique ancienne : sociologie économique d'une innovation esthétique, Paris, Economica, 2005.

[16] The Monteverdi Choir (John Eliot Gardiner, 1964), Collegium Musicum (Jos van Immerseel, 1964), La Grande Ecurie et la Chambre du Roy (Jean-Claude Malgoire, 1966), The Early Music Consort of London (Christopher Hogwood et David Munrow, 1967), Collegium Vocale Gent (Philippe Herreweghe, 1970), La Petite Bande (Gustav Leonhardt et Sigiswald Kuijken, 1972) L'Academy of Ancient Music (Christopher Hogwood, 1973), Musica Antiqua Köln (Reinhard Goebel, 1973), The English Concert (Trevor Pinnock, 1973), La Chapelle Royale (Philippe Herreweghe, 1977), Concerto Vocale (René Jacobs, 1977), The English Baroque Soloists (John Eliot Gardiner, 1978), Les Arts Florissants (William Christie, 1979), l'Asmterdam Baroque Orchestra (Ton Koopman, 1979), Il Complesso Barocco (Alan Curtis, 1979).

[17] On distinguera une génération de pionniers – Huguette Grémy-Chauliac (née en 1928), Huguette Dreyfus (née en 1928), Kenneth Gilbert (né en 1931) – de la génération suivante, élève de la précédente : Alan Curtis (né en 1934), Christophe Hogwood (né en 1941), William Christie (né en 1944), Jos van Immerseel (né en 1945), Trevor Pinnock (né en 1946), Bob van Asperen (né en 1947), Scott Ross (1951-1989).

[18] On citera les facteurs et restaurateurs de clavecin Frank Hubbard, William Dowd, Reinhard von Nagel, Hubert Bédard ou Claude Mercier-Ythier (qui ouvre à Paris dès 1962 une boutique exclusivement consacrée au clavecin, « A la corde pincée »).

[19] Voir BEAUSSANT, Philippe, Vous avez dit baroque ? Musique du passé, pratiques d'aujourd'hui, Arles, Actes Sud, 1994 (1988).

Le *revival* de la « musique ancienne » en France

Entretien avec Vincent Berthier de Lioncourt[1]

On a évoqué en introduction à ce dossier le mouvement « *baroqueux* », qui, initié au mitan des années 1950 par Gustav Leonhardt (1928-2012) et Nikolaus Harnoncourt (né en 1929), connut son plein essor à partir de la fin des années 1960, porté par des interprètes convaincus que l'on ne saurait pleinement rendre justice aux répertoires des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles sans les interpréter à partir de partitions anciennes, en vertu d'un solfège ancien, et sur des instruments anciens joués comme autrefois. Sans négliger sa dimension américaine (New York, Boston, San Francisco), le mouvement essaima d'abord en Autriche, en Belgique, en Hollande et au Royaume-Uni ; et il n'y a à cet égard rien d'étonnant à constater que le premier concours international de « *musique ancienne* » fut créé à Bruges en 1964 (concours *Musica Antique*, remporté par Chr. Rousset en 1983). Les œuvres imposées au sujet du Bac 2015 sont pourtant françaises (puisque de Rameau) ; et l'on en suggère des interprètes qui, sauf Claudio Colombo, sont tous français. Quel rôle les répertoires et les institutions français ont-ils ainsi joué dans le revival de la « *musique ancienne* » ? Vincent Berthier de Lioncourt, ancien délégué à la musique au Ministère de la Culture, co-fondateur du CMBV (Centre de Musique Baroque de Versailles) avec Philippe Beaussant en 1987 avant d'en être le premier directeur, revient pour nous sur l'histoire du mouvement « *baroqueux* » en France. Une histoire autant politique qu'artistique, dont il fut un acteur de premier plan.

Vincent Berthier de Lioncourt, comment la France a-t-elle attrapé le « *train baroque* » ?

Il convient de distinguer deux trajectoires, même si elles furent appelées à se croiser : celle des interprètes, et celle des institutions. Commençons par les interprètes. Le renouveau baroque a comme vous le savez été porté par trois grands pionniers dans les années 1950 : Alfred Deller en Angleterre, Gustav Leonhardt en Hollande et Nikolaus Harnoncourt en Autriche. En France, il y avait Michel Chapuis qui, un des premiers, s'est interrogé sur la manière d'interpréter la musique ancienne, et jouait sur des orgues historiques des répertoires allemands autant que français : encouragé par Harmonia Mundi, il a enregistré dès les années 1960 les grandes œuvres de Marchand ou Couperin. Il y avait aussi Jean-Claude Malgoire, qui a joué un rôle essentiel – on ne le dira jamais assez. Il était cor anglais solo à l'Orchestre de Paris ; il en a démissionné pour créer son propre orchestre consacré à la musique ancienne, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, et plus tard participer avec Paul Méfano à la création de l'ensemble 2e2m, spécialisé dans la musique contemporaine[2]. Au milieu des années 1960, il n'y avait quasiment personne d'autre.

Et les institutions ?

Deux institutions ont joué un rôle de premier plan dans le renouveau de la musique baroque en France. La première fut créée sur ma proposition par Philippe Beaussant en 1976 : c'est l'Institut de Musique et Danse Anciennes d'Île-de-France (IMDA). Elle disparut dix ans plus tard, un an avant la création du Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV) – la seconde institution.

Illustration 1 : sigle du Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV)

Vous dites avoir encouragé la création de l'IMDA… À quel titre ?

J'étais à l'époque à la DRAC Île-de-France[3], et je venais de faire la connaissance de Philippe Beaussant. Beaussant était alors un écrivain, qui revenait de l'Université d'Adélaïde en Australie (où il enseignait). Il était né à Versailles. Et il regrettait que le château de Versailles, cette vitrine mondiale de l'art français en matière de peinture, d'architecture, de sculpture, de mobilier ou de jardins, ne soit plus compris comme le haut lieu de création musicale et chorégraphique qu'il

avait pourtant été autrefois. Versailles, musée national créé par Louis-Philippe, était devenu le palais du silence. Philippe Beaussant voulait à nouveau y faire entendre et voir les musiques et les danses qui avaient fait le prestige du style versaillais dans toute l'Europe. Il avait pour ce faire organisé en octobre 1975 une « *Semaine François Couperin* » au château ; il avait invité Gustav Leonhardt pour les pièces de clavecin, Jordi Savall pour les *Concerts royaux*, les frères Kuijken pour les *Goûts réunis*, René Jacobs et son *Concerto Vocale* pour les motets (le continuiste était un certain William Christie), ainsi qu'Emma Kirkby et Judith Nelson pour les *Leçons de Ténèbres* (avec Christopher Hogwood à l'orgue). Les concerts eurent lieu dans des lieux qui convenaient à ces répertoires – le salon d'Hercule, la chapelle et la galerie basse au bout de la cour de marbre.

Vous avez assisté à ces concerts…

Oui ! Et je dois bien avouer être sorti complètement bouleversé par la beauté de cette musique, jouée par ces interprètes idéaux, dans des lieux avec lesquels elle entretenait un rapport si extraordinaire. J'avais à mes côtés Alain Durel, l'un des responsables de France Musique, qui était lui aussi totalement convaincu par la démarche.

Une suite fut-elle donnée à cette expérience ?

Après cette semaine de concerts, Beaussant m'a interpellé : « *Vous avez vu que c'est ce qu'il faut faire à Versailles ? Il faut donner aux millions de visiteurs du château d'entendre ne serait-ce qu'une heure de musique versaillaise par jour, pour que ce public national et international puisse découvrir l'art musical français.* » Je lui ai répondu : « *Très bien, mais comment allez-vous faire ? On ne va pas demander à Leonhardt ou Savall de venir tous les jours !* » Comme eux, les autres spécialistes du répertoire baroque étaient étrangers. Il fallait donc d'abord former des interprètes français, si nous voulions mener à bien le projet de Beaussant – des chanteurs solistes et choristes comme des instrumentistes. Nous nous étions donnés dix ans pour cela.

C'est à cet effet que l'IMDA a été créé ?

Absolument. J'en ai soutenu le projet comme conseiller à la DRAC. L'Institut fut créé l'année suivante ; Beaussant en prit la direction. Et nous avons dès 1977 mis en place plusieurs ateliers de formation. D'abord, un atelier de chœur confié à Philippe Herreweghe, et qui donna naissance à l'ensemble La Chapelle royale. Ensuite, un atelier de solistes chanteurs, pour l'opéra (jusqu'à Rameau), pour le répertoire de chambre (depuis les airs de cour du XVII^e^ siècle jusqu'aux romances de la fin du XVIII^e^ siècle, en passant par les cantates françaises), et pour le répertoire français des grands et des petits motets ; nous avons, pour le conduire, fait appel à René Jacobs (pour les œuvres à voix seule) et William Christie (pour le répertoire polyphonique à un par voix). Et puis Beaussant avait conscience de la place essentielle que la danse occupait dans la vie artistique française des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles – l'Europe entière ne dansait-elle pas alors « *à la française* » ? Mais qui pouvait enseigner cela ? Nous avons rencontré Francine Lancelot, qui avait étudié les danses de la Renaissance, et s'est dit très intéressée pour travailler sur ce répertoire des danses françaises baroques. Elle mit donc en place un atelier de danse, où elle eut pour élèves Christine Bayle, Béatrice Massin, François Raffinot, Marie-Geneviève Massé ou Françoise Deniau – tous ceux qui, à son exemple[4], créèrent ensuite des compagnies de danse spécialisées.

Et les instrumentistes ?

Hormis dans les cours d'orgue et de clavecin (dans une moindre mesure)[5], il n'y avait nulle part au CNSM de Paris où apprendre à jouer sur des instruments anciens, ou copies d'anciens. Son directeur de l'époque y était même farouchement hostile. Et comme les conservatoires régionaux n'avaient alors pas d'autre ambition que de préparer aux concours d'entrée du CNSM, il n'y avait aucune raison pour qu'ils ne le soient pas non plus – à quelques rares exceptions près. Apprendre à jouer de ces instruments était en revanche possible à l'étranger, aux conservatoires de La Haye, de Bruxelles, d'Amsterdam, de Salzbourg, de Vienne, à la Schola Cantorum de Bâle. Nous nous sommes tournés vers eux, en leur demandant s'ils étaient prêts à accueillir dans leurs classes des instrumentistes français. Ils acceptèrent avec enthousiasme.

Les premiers musiciens français qui apprirent à jouer sur instruments anciens le firent donc à l'étranger ?

Oui. Or il nous a fallu pour cela leur permettre d'avoir des bourses d'étude. Et le moins que l'on puisse dire, c'est que le Ministère de la Culture ne nous a guère soutenu – je m'y suis d'abord trouvé bien seul ! Certains inspecteurs trouvaient que tout cela n'était au fond guère sérieux, que celles et ceux qui voulaient se spécialiser dans la pratique de ces instruments n'étaient jamais que ceux qui avaient échoué dans leurs études instrumentales traditionnelles,

et cachaient leur médiocrité sous les oripeaux d'un répertoire facile où les questions de diapason servaient de prétexte à jouer faux. Nous avons en revanche été très aidés par le Ministère des Affaires Étrangères, qui allouaient des bourses à des étudiants français partant travailler à l'étranger. Nous avons pu, grâce à elles, commencer à organiser des stages de rencontre avec les grands professeurs étrangers – tous les instruments étaient représentés (cordes, vents, claviers) Après l'élection présidentielle de 1981, et l'arrivée de Maurice Fleuret au poste de directeur de la musique et de la danse au Ministère de la Culture, ce Ministère a changé d'attitude à notre égard, et a commencé à nous soutenir très efficacement. Et en dix ans d'existence, l'Institut a pu délivrer une centaine de bourses (elles étaient annuelles, éventuellement renouvelables deux fois).

Travaillant à l'étranger, étudièrent-ils le répertoire français ?

Ils étudiaient Bach, Haendel, Scarlatti, mais aussi la musique française ! Reinhard Goebel jouait Bach, certes, mais aussi Rameau et Lully. Le répertoire français était connu de tous ces maîtres étrangers. Enfin les grands noms. Quelques grands noms : Lully, Lalande, Couperin, Campra, Rameau, notamment. Mais il y avait déjà de quoi faire !

Quelles relations l'Institut, ses professeurs et ses élèves, entretenaient-ils avec le monde de la recherche universitaire ?

Pratiquement aucune. C'étaient deux mondes séparés.

Et comment les élèves de l'Institut se sont-ils ensuite insérés dans le monde professionnel du spectacle vivant ?

Dès la fin de la première année, en 1978, William Christie et ses élèves donnèrent un concert d'airs sacrés polyphoniques de Moulinié, associés à des œuvres de Marc-Antoine Charpentier. Ce fut un moment extraordinaire. Christie proposa alors de créer un ensemble réunissant ces étudiants : ce furent les Arts Florissants[6], qui ne sont donc au départ que huit chanteurs accompagnés d'un continuo (basse de viole, théorbe et clavecin ou orgue positif). Nous avions par ailleurs demandé à Malgoire d'intégrer à sa Grande Ecurie des musiciens jouant sur instruments anciens, et il en a été parfaitement d'accord. Malgoire, Christie, Herreweghe ont ainsi créé des ensembles, de plus en plus importants, composés de jeunes instrumentistes français, formés à l'étranger. Et Christie, qui n'interprétait au départ que de la musique de chambre polyphonique à un par voix, s'est ainsi mis progressivement à jouer des grands motets, puis des opéras – nous sommes là au début des années 1980, et tout cela n'a pu se faire qu'avec des musiciens formés directement ou indirectement par l'IMDA.

Le paysage institutionnel français s'en est-il trouvé modifié ?

J'avais déploré auprès de Marc Bleuse qu'un musicien français doive partir à l'étranger s'il voulait se former à la pratique des instruments anciens, et que le conservatoire de Paris ne soit pas sur ce plan à la hauteur de la plupart de ses homologues européens. Bleuse partageait cet avis : nommé en 1984 directeur du CNSM de Paris, il y créera aussitôt un département de musique ancienne[7], engageant les plus grands interprètes et pédagogues étrangers (comme William Christie). Les conservatoires régionaux suivirent la direction insufflée d'en haut : ils créèrent eux aussi leur département de musique ancienne, et recrutèrent comme professeurs les jeunes musiciens français formés à l'étranger. C'est comme ça que Florence Malgoire, Christophe Rousset et bien d'autres instrumentistes ont commencé à donner des cours dans ces établissements.

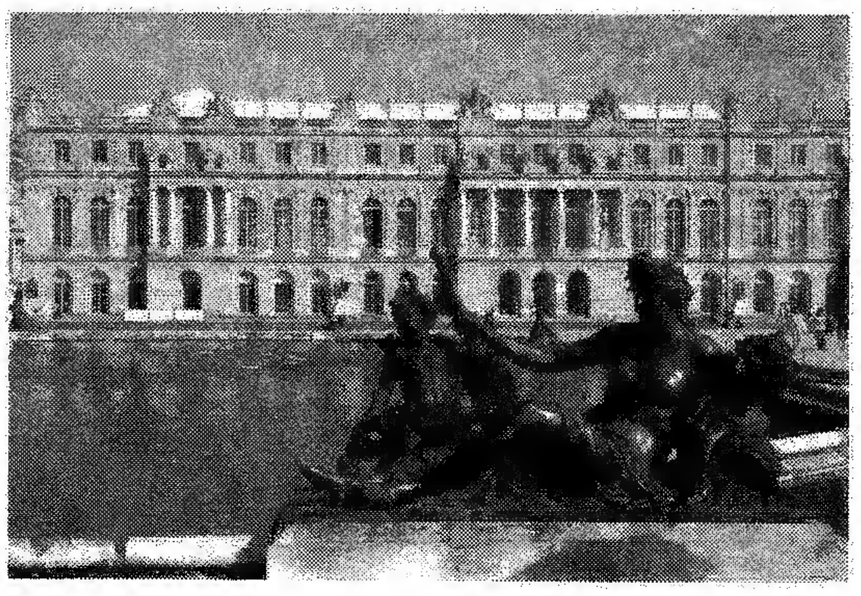


Illustration 2 : Photo du château de Versailles

On parle là de structures d'enseignement. Mais sur le plan du spectacle vivant... ?

C'est l'époque où Jack Lang vient d'être nommé à la tête d'un Ministère de la Culture dont le budget doublera en 1982, où Maurice Fleuret est directeur de la musique et de la danse... J'avais obtenu que l'Etat soutienne des ensembles musicaux et chorégraphiques professionnels, comme La Chapelle Royale, Les Arts Florissants ou Ris et Danceries. Nous y avons créé des emplois de musiciens, de chanteurs ou de danseurs dont les salaires étaient payés à 50% par le Ministère du Travail, et à 50% par celui de la Culture. Cette politique de soutien à l'emploi culturel n'a malheureusement duré que de 1982 à 1986 ; et tout ce milieu s'est retrouvé sous le régime de l'intermittence, sans lequel la pratique

de la musique ancienne n'aurait pas connu en France l'explosion qui fut la sienne.

Et Versailles, dans tout ça ? Nous en sommes bien loin !

L'Institut était basé à Paris. L'administration était accueillie au Grand Palais, dans les locaux de l'Assecarm[8]. Les cours étaient, quant à eux, hébergés par Radio France. Ils étaient enregistrés et diffusés lors d'émissions pédagogiques sur France Musique ou France Culture, ce qui permettait de rémunérer les professeurs. Mais à la demande de Fleuret, l'Institut a organisé en 1983 une année Rameau[9], avec des représentations au Théâtre du Châtelet (Herreweghe donne *Les Indes Galantes*), au festival d'Aix[10], dans les théâtres de province etc. Et une grande journée avait été programmée à Versailles, conclue par une production de *Pygmalion* au théâtre royal du château, à l'initiative de Beaussant[11]. Le chœur et l'orchestre de la Chapelle royale étaient dirigés par Herreweghe. Devant les décors magnifiques de Thierry Bosquet, la mise en scène de Philippe Lenael ressuscitait la gestuelle baroque : ce fut un moment inoubliable !

Il n'y eut qu'une seule représentation ?

Deux. La première était réservée à un public invité, réunissant tout ce qui comptait dans le monde politique, syndical, économique, culturel ou administratif. Jack Lang avait réussi à faire venir tout le gouvernement, Mauroy en tête. Henri Krasucki, à ma droite, fut émerveillé par ce spectacle reconstituant tous les ingrédients du spectacle baroque français.

Mais vous n'étiez pas encore à réaliser le rêve initial de Philippe Beaussant…

Il y pensait toujours. Après le succès de cette journée, il m'a rappelé notre ancienne conversation : « *Ca y'est*, m'a-t-il dit, *nous avons des instrumentistes, des danseurs, des chanteurs, on peut maintenant réimplanter la musique du Grand Siècle dans le château de Versailles !* » Nous en avons parlé à Fleuret, qui, très intéressé, en parla à Jack Lang, qui proposa d'augmenter d'un franc le billet d'entrée au château et d'affecter ces nouvelles recettes à ces nouvelles activités musicales et chorégraphiques. Cinq millions de visiteurs par an, cinq millions de francs : à l'époque, ça suffisait pour démarrer pas mal de choses ! Mais deux problèmes se sont posés. D'abord, il est très difficile pour l'Etat d'affecter une recette nouvelle à une dépense nouvelle. Laurent Fabius, d'autre part, venait d'être nommé Premier Ministre, avec pour objectif de réduire l'inflation : l'Etat devait montrer l'exemple, et ne pouvait augmenter ses tarifs. Cela ne s'est donc pas fait.

L'Institut a donc continué…

Après l'acte I de la décentralisation, les DRAC ont été pendant deux ou trois ans mis au service des conseils régionaux : entre déconcentration et décentralisation, je me suis retrouvé avec un travail considérable ! Et j'ai dû m'éloigner de l'Institut. Les conservatoires, qui plus est, avaient leurs premiers départements de musique ancienne, et les principaux ensembles volaient de leurs propres ailes : l'Institut s'est arrêté en 1986. Beaussant voyait son rêve s'effondrer.

Le CMBV a pourtant fini par voir le jour !

1986, c'est la première cohabitation. François Léotard arrive au Ministère de la Culture, avec pour priorités le patrimoine et son animation. Il fallait en outre tout faire pour sauver la ligne budgétaire affectée aux grands travaux présidentiels : le Grand Louvre s'achevait, il fallait trouver un autre chantier. Et François Léotard a suggéré que ce soit le Grand Versailles. On m'a alors proposé, dans le cadre de ce projet, de concevoir un département de musique dans le château. J'ai accepté, à condition de travailler avec Philippe Beaussant. J'avais en outre la conviction qu'il fallait mettre la recherche musicologique au cœur de cette nouvelle structure. Mon idée était donc la suivante : mettre d'abord en place un centre de recherches reconnu par le CNRS, pour découvrir de nouveaux répertoires français, réunir, étudier et critiquer leurs sources, et éventuellement compléter les partitions en composant les parties manquantes ; proposer des éditions permettant de rendre ce répertoire disponible aux interprètes ; concevoir des actions de formation, complétant ce que faisaient les CNSM et les conservatoires régionaux sans les concurrencer (j'étais très attaché à l'établissement d'une école maîtrisienne professionnelle, et à donner aux chanteurs solistes qui étaient déjà dans le métier un complément de formation sur l'interprétation du répertoire, la gestuelle, la danse, l'ornementation etc.) ; et enfin, en bout de chaîne, programmer au château une saison de concerts et de spectacles, et en garder la mémoire par la production de CDs et de DVDs.

La formation que vous évoquez était susceptible de s'adresser à des chanteurs généralistes ?

Oui, absolument. C'est ainsi qu'un certain nombre de chanteurs qui interprétaient le grand répertoire romantique ont pu être formé à l'interprétation des œuvres du répertoire baroque pour l'exécution desquelles ils étaient embauchés.

A ce sujet, quelles relations entretiennent alors (nous sommes dans la 2ème moitié des années 1980) les « *baroqueux* » et les « *non baroqueux* » ?

Chez les interprètes « *romantiques* », tout a changé à partir du moment où le répertoire baroque est entré à l'Opéra de Paris, avec la production d'*Atys* de Lully par Les Arts Florissants de William Christie. Dans le même temps, des musiciens issus du mouvement « *baroque* » se sont mis à interpréter des répertoires plus tardifs – je pense à Sandrine Piau ou Véronique Gens. A partir des années 1990 se creusent vraiment les deux trajectoires. En 1999, Simon Rattle dirige au Festpielhaus de Salzburg l'Orchestra of the Age of Enlightenment dans *Les Boréades* de Rameau, avec pour solistes Barbara Bonney, Lorenzo Regazzo ou Charles Workman. Et la chef assistante de Rattle n'était autre qu'Emmanuelle Haïm ! Où sont les spécialisations ? Dans les années 1980, on pensait que l'engouement pour la musique baroque était une « *mode* »... nous en sommes aujourd'hui à la quatrième génération d'interprètes, avec des jeunes merveilleux comme Raphaël Pichon ou Sébastien Daucé... la mode semble durer.

***Atys*, c'était en 1987, la même année que la création du CMBV... Quelles en furent les premières années ?**

En 1988, Mitterrand est réélu. Attali plaide pour l'abandon du Grand Versailles, auquel il substitue la Grande Bibliothèque. Jack Lang, toutefois, intervient pour indiquer que le projet musical de Versailles est important, et qu'il faut le sauver – en promettant que l'Etat doublera ce que le Centre trouvera en mécénat. Or le Centre eut la chance de rencontrer et de convaincre les responsables d'Alcatel-Alstom à lui verser pendant dix ans un million d'euros par an. Grâce aux moyens importants donnés par le Ministère de la Culture et par son mécène Alacatel-Alstom, le CMBV a pu réaliser tous ses projets de recherche, d'édition, de formation, de production et de diffusion musicales en faveur de la valorisation du répertoire français des XVII[e] et XVIII[e] siècles, dont beaucoup de compositeurs étaient encore méconnus. Nous avons ainsi faits découvrir une centaine de compositeurs de cette époque, restauré et édité plusieurs milliers de pages de leurs œuvres.

Aujourd'hui, quel bilan tirez-vous de ces quelques quarante ans d'actions ?

Je crois que cela a été la grande aventure musicale de la fin du siècle dernier. La France s'est retrouvée le moteur de ce renouveau baroque. Sous son impulsion, l'Angleterre, l'Allemagne, les pays du Nord, puis l'Italie, l'Espagne, tous les pays du Sud européen, et même la Russie, se sont mis à jouer la musique française. La France musicale y a, je crois, gagné un rayonnement international.

Interview, transcription et notes par Jean-Claire Vançon (*) – juillet 2014

(*) Docteur en musicologie, agrégé de musique et lauréat de trois premiers prix du CNSMD de Paris (histoire de la musique, analyse, esthétique). Co-directeur du CFMI de l'Université Paris-Sud et conseiller artistique de l'Ariam Île-de-France.

Notes

[1] Co-fondateur (avec Philippe Beaussant) et directeur général (1987-2005) du Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV).

[2] La Grande Ecurie fut fondée en 1966, 2e2m fut fondé en 1972.

[3] Les DRAC (Directions Régionales des Affaires Culturelles) sont des services déconcentrés en région du Ministère de la Culture. Elles furent créées en 1969 à titre expérimental dans cinq régions, avant d'être généralisée en 1977. Les DRAC sont chargées de décliner au niveau régional la politique définie par le Ministère de la Culture.

[4] Lancelot créa sa compagnie Ris et Danceries en 1980.

[5] Robert Veyron-Lacroix est professeur de clavecin au CNSM de Paris entre 1967 et 1988. Mais, pianiste de formation, ça n'est pas un spécialiste de l'instrument. La classe de clavecin existait depuis 1950.

[6] Les Arts Florissants furent créés en 1979.

[7] 1984 est aussi l'année de publication du Schéma directeur des études musicales, incitant les conservatoires à moderniser leurs pédagogies, à structurer leurs cursus et organiser la dynamique globale de leurs enseignements par la création, justement, des départements.

[8] Association pour l'expansion et la coordination des activités régionales musicales.

[9] On fête cette année-là le tricentenaire de la naissance de Rameau.

[10] *Hippolyte et Aricie* est produit au Théâtre de l'Archevêché avec Jessye Norman, Rachel Yakar, Jennifer Smith et José van Dam, l'English Baroque Soloists et le Monteverdi Choir, sous la baguette de John Eliot Gardiner, dans une mise en scène de Pier-Luigi Pizzi, tandis que Scott Ross donnera l'intégrale des *Pièces pour clavecin* à l'Église Saint-Sauveur.

[11] C'était le 25 septembre 1983, journée d'« hommage national officiel » inaugurée en direct sur TF1 au journal de 13 heures.

Marie Demeilliez (*)

Composer pour le clavecin : l'art de Jean-Philippe Rameau

« La musique fut la premiere langue qu'il entendit & qu'il parla. Il pouvoit à peine remuer les doigts, qu'il les promenoit déjà sur le clavier d'une épinette. » [1]

C'est au clavecin que l'*Éloge historique de M. Rameau* par Maret fait naître le musicien. Au-delà de l'attendrissante anecdote biographique, le propos souligne que le grand théoricien et compositeur d'opéras fut d'abord claveciniste et organiste. S'il n'a pas publié le résultat de ses improvisations à la tribune, l'importante œuvre de clavecin qu'il laisse révèle un instrumentiste audacieux, qui contribua au renouvellement du clavecin français. Extraites des quatre principaux livres dédiés par Rameau au clavecin, les œuvres au programme du Bac 2015 offrent un large aperçu de sa pratique du clavier : au sein de genres et de formes établies par ses prédécesseurs, ces pièces révèlent comment le musicien s'inscrit dans un art de toucher le clavecin bien français, auquel il intègre progressivement le fruit de ses recherches digitales, proposant une « *mécanique des doigts* » promise à un bel avenir.

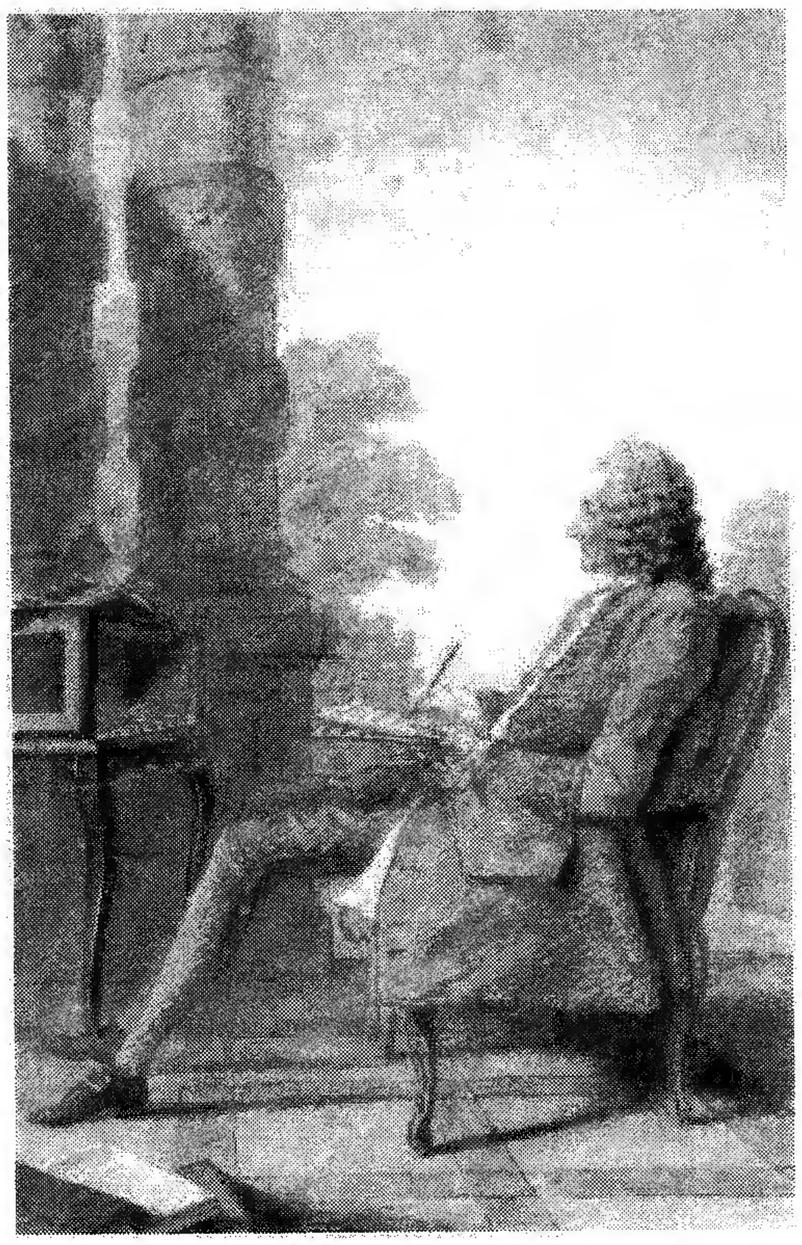


Illustration 1 :
Rameau au clavecin par Carmontelle

I. LES ŒUVRES AU PROGRAMME

Premier livre de pièces pour clavecin (1706)

Intégralement dans le ton de *La*[2], le *Premier livre* de 1706 adopte l'ordonnance de la suite de danses, le genre instrumental français par excellence[3], dont l'organisation s'est progressivement fixée au cours du XVII[e] siècle – avec ici une alternance de danses graves et légères, ainsi qu'une pièce à titre, la *Vénitienne*, au rythme de barcarolle.

C'est en préludant que les clavecinistes aiment à commencer une suite. « *Pièce de musique irrégulière, que le musicien joue d'abord pour voir si son instrument est d'accord, et pour se mettre en train* »[4], le prélude n'est fait « *que pour tâter le clavier devant toucher les pièces, et se promener dans le ton que l'on veut jouer* », selon les mots de Lebègue, auteur de deux livres de clavecin, publiés en 1677 et 1687. Le prélude de Rameau reprend la tradition du prélude non mesuré, abandonné au XVIII[e] siècle[5], mais qu'avaient illustrée de nombreux compositeurs du XVII[e] siècle : Louis Couperin, Nicolas Lebègue, Élisabeth Jacquet de la Guerre, Jean Henry d'Anglebert. Sans mesure, la première section déroule, dans un style fantasque et libre, des accords arpégés notés en rondes, agrémentés de passages en valeurs plus brèves et d'ornements variés, telle une improvisation notée. Dans une lettre à un musicien anglais, Lebègue explique comment interpréter cette notation rythmique originale :

> *« [I]l faut toucher toutes les nottes les unes après les autres. C'est-à-dire celles qui paroissent les premières à la veüe, ou des lignes d'en bas, ou des lignes d'en haut, les toucher les premières, les autres après. 2°, Le petit cercle qui prend de la notte d'en bas et qui continue jusqu'à celle d'en haut, signifie qu'il faut tenir toutes les nottes que ledit cercle entoure sans en quitter pas une après que vous les avez touché, et cela pour conserver l'harmonie. 3°, Quand après un grand accord vous trouverez des tenues ou cercles, et qu'une autre partie roulera et se promènera, […] il faut toujours tenir le dit accord pendant cela. »*[6]

Alternant tensions dissonantes et accords consonants, cette série d'accords arpégés se clôt sur une cadence parfaite qui pourrait conclure le

prélude. Pourtant, la partie non mesurée, jouée deux fois, s'enchaîne à une seconde section très différente, dont le rythme et la mesure à 12/8 évoquent une gigue italienne. La juxtaposition de sections non mesurées et mesurées, les unes déployant de vastes accords arpégés, les autres caractérisées par une écriture contrapuntique et un rythme volontiers dansant, se rencontre régulièrement dans les préludes du XVII[e] siècle, et ce dès Louis Couperin. Mais l'écriture harmonique de la partie mesurée du prélude de Rameau est résolument plus moderne, avec une grande marche harmonique suivant un cycle de quintes descendantes (m. 15-20), dont les fausses relations étonnèrent jusqu'à Saint-Saëns qui, les considérant comme fautives, les élimina dans son édition de 1895.

1.2. *Pièces de clavessin avec une méthode pour la méchanique des doigts* (1724)

Dix-huit ans plus tard, les *Pièces de clavessin avec une méthode pour la méchanique des doigts* (1724) sont groupées en deux grands ensembles, en *Mi* et en *Ré*. Contrairement au livre de 1706, la plupart des pièces du recueil portent des titres. Cette nouvelle tendance peut être liée à la parution des trois premiers livres de clavecin de François Couperin (1713, 1716, 1722), où dominent les pièces de caractère, dont le rythme évoque parfois celui d'une danse mais sans en porter le nom. Dans le deuxième opus de Rameau, seules les pièces en *Mi* adoptent une disposition inspirée de la suite de danses, quand le second groupe de pièces n'y fait plus référence.

Intégré dans la suite en *mi*, *Le Rappel des oiseaux* a recours à une écriture pour clavier originale (sur laquelle nous reviendrons plus loin), au sein d'une forme binaire à reprise, dans laquelle chaque partie (A et B) est répétée immédiatement une fois (selon le schéma AABB). Il s'agit de la forme habituelle des danses de la suite, qui demeure la structure la plus commune dans le répertoire de clavecin. *Le Rappel des oiseaux* suit d'ailleurs un plan tonal habituel dans ces formes binaires : une première section dans le ton principal (*Mi* m) se terminant sur un accord de dominante, une seconde section qui commence dans le ton relatif (*Sol* M), puis module au ton de la dominante (cadence parfaite en *Si* m mes. 43-44) pour revenir ensuite au ton principal. Comme souvent chez Rameau, le début de la seconde partie reprend le motif initial transposé dans la nouvelle tonalité. La pièce se caractérise d'ailleurs par une très grande unité motivique (et un matériau thématique très économe) : une analyse paradigmatique pourrait aisément démontrer comment la cellule initiale (saut de quarte et pincé de la main droite, rythme pointé de la main gauche), dupliquée, resserrée, progressivement transformée, rythmiquement, mélodiquement, harmoniquement, irrigue toute la pièce. Son titre en fait une pièce de musique imitative bien éloignée de toute inspiration chorégraphique. Le titre reste toutefois ambigu : renvoie-t-il à la fauconnerie et aux fanfares entonnées pour « *rappeler* » les oiseaux chasseurs, ou au chant des oiseaux eux-mêmes (et notamment au cri de ralliement des perdrix) ? Le motif fondateur prend un caractère bien différent selon que l'on penche pour l'une ou l'autre hypothèse.

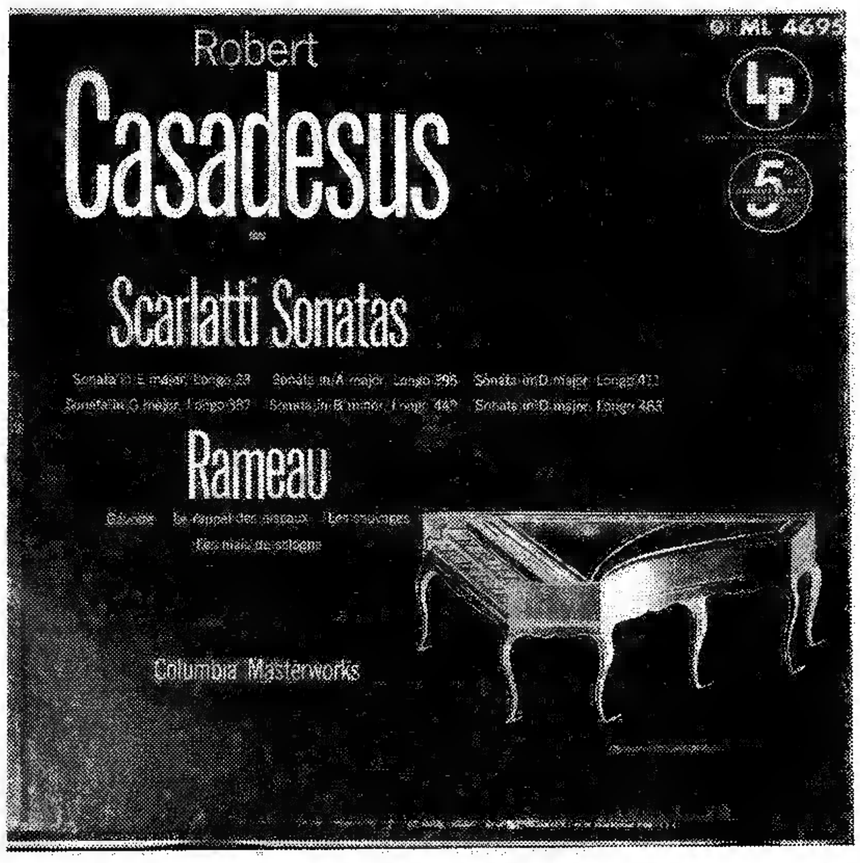


Illustration 2 : Photo du LP (recto) de Robert Casadesus, consacré à Scarlatti et Rameau

1.3. *Nouvelles suites de pièces de clavecin* (*ca.* 1729)

À l'instar du livre de 1724, les *Nouvelles suites de pièces de clavecin* (*ca.* 1729) mêlent danses et pièces à titre : la première suite du recueil, en *La*, reprend la disposition traditionnelle allemande-courante-sarabande suivie de pièces plus variées. La suite en *Sol* en revanche, est librement composée de pièces de caractères, hors deux menuets.

Danse légère appréciée tant à la cour qu'au théâtre, la gavotte figure aussi régulièrement dans les suites de danses instrumentales. La gavotte de la suite en *La* reprend la mesure à deux temps et les carrures de 4 mesures caractéristiques des gavottes dansées, mais son caractère chantant, les nombreux ornements notés, ainsi que l'écriture des six « *doubles* » qui suivent suggèrent une allure plus modérée que si elle était chorégraphiée – les doubles-croches des doubles ne permettant pas de conserver un tempo initial de gavotte dansée. Cette gavotte

adopte aussi la forme binaire à reprises habituelle de ce type de petite danse : une première partie de huit mesures au ton principal (*La* m) terminée par une demi-cadence , une deuxième partie deux fois plus longue constituée d'une phrase de huit mesures au ton relatif (*Do* M) terminée par une cadence parfaite, puis d'une seconde phrase de huit mesures qui revient au ton principal. Cette gavotte est augmentée de six « *doubles* ». Il est courant au XVII[e] siècle d'adjoindre des doubles à certaines danses (aux courantes notamment), dans lesquels les lignes mélodiques sont sujettes à des diminutions à la manière des seconds couplets ornés des airs chantés (voir les airs de Michel Lambert). D'Anglebert notamment s'est particulièrement illustré dans cette pratique. Dans le clavecin de Rameau, les doubles relèvent davantage de la technique de la variation, particulièrement les deux doubles des *Niais de Sologne* (1724) et ceux de la *Gavotte* de 1729. Dans les deux œuvres, chaque double propose une variation sur le « *simple* » en exploitant de manière systématique un procédé d'écriture ou une technique instrumentale, tout en gardant le thème de la gavotte particulièrement reconnaissable – le schéma harmonique, les carrures et la structure binaire à reprises de la gavotte demeurent dans les doubles.

Les deux menuets sont les seules danses de la suite en *Sol* : très appréciée au bal, l'une des danses les plus utilisées dans les opéras, presque systématique dans les suites de danses, c'est aussi la seule danse qui survivra dans le répertoire instrumental et orchestral de la fin du XVIII[e] siècle (sonates, symphonies, concertos). Lorsqu'ils sont présentés par paires, il est usuel que l'un soit au ton principal tandis que l'autre est au ton homonyme : c'est le cas ici, avec un premier menuet en *Sol* M et un deuxième en *Sol* m. De formes binaires à reprises, ils sont rythmés par des carrures de quatre mesures, des symétries mélodiques (chaque première partie suit un moule thématique ab-ab' que l'on nomme désormais « *antécédent-conséquent* »). Ils sont aussi liés par un matériau motivique apparenté : la tierce initiale en croches du premier menuet se retrouve dans le second, de même que le saut de quarte ascendante en noires (m. 2 exploité en marches m. 5-6).

Parmi les pièces à titre de la suite en *Sol*, les trois pièces aux programmes du Baccalauréat témoignent des diverses sources d'inspiration qui nourrissent le clavecin de Rameau. *La Poule* imite les cris du volatile, dont rendent compte les onomatopées caractéristiques « *co co co co co co dai* » placées sous le thème principal, assez inhabituel, avec ses notes répétées. Outre ce thème humoristique, les carrures irrégulières, le rythme heurté, les appuis inattendus, la juxtaposition de motifs contrastés, les oppositions de dynamiques (*fort* et *doux*) élaborent une peinture très vivante de la démarche irrégulière et des cris perçants de l'animal. Comme dans *Le Rappel des oiseaux*, le motif sonore initial irrigue tout le matériau thématique de cette pièce binaire à reprises. Mais la reprise de la dernière section *fort* de la première partie (m. 52-59), *co co… daï* déployé sur un accord de dominante de *ré*, exactement transposée au ton principal à la fin de la deuxième partie (dominante de *sol*, m. 103-110), sonne comme des prémisses de la forme sonate qui domine le répertoire du dernier tiers du XVIII[e] siècle[7].

Autre peinture de caractère, *Les Sauvages* furent inspirés, selon le témoignage de Rameau lui-même, par le chant et la danse de deux Indiens de la Louisiane parus au Théâtre Italien, à Paris, en 1725. Le compositeur reprit d'ailleurs la pièce plusieurs années après sa publication au clavecin, pour la quatrième entrée de son ballet des *Indes galantes*[8]. *Les Sauvages*, dont le thème disjoint est peut-être le souvenir du chant des Indiens, sont de forme rondeau : un refrain, en *Sol* m, alterne avec deux couplets, fondés sur le même matériau thématique, dans des tonalités voisines de *Si* ♭ M (premier couplet) et *Ré* m (second couplet). Depuis François Couperin, le rondeau (le plus souvent à deux couplets) est devenu une forme en vogue dans le répertoire de clavecin : d'ailleurs, si le premier livre de Rameau n'en accueille que deux (la *Gavotte* et la *Vénitienne*), plus de la moitié des pièces du recueil de 1724 (11 pièces) sont des rondeaux. Cependant Rameau revient à la traditionnelle forme binaire à reprises dans ses derniers recueils – hors *Les Sauvages*, seules deux pièces des *Nouvelles suites*, *La Triomphante* et *Les Tricotets*, sont des rondeaux et les trois *Concerts* de 1741 n'en comptent que quatre, dont *La Livri* et *L'indiscrète*.

Ce n'est pas le Rameau peintre de la nature qui compose *L'Enharmonique* mais le théoricien : selon Rameau, le genre enharmonique « *déroute l'oreille, porte l'excès dans toutes les passions, effraye, épouvante, & met partout le désordre, quand on sçait le composer à propos* »[9]. Dans cette pièce de clavecin, le compositeur demande d'ailleurs au claveciniste une véritable théâtralisation des passages enharmoniques qui donnent son titre à la pièce :

> « *L'effet qu'on éprouve dans la douzième mesure de la reprise de* l'Enharmonique *ne sera peut-être pas d'abord du goût de tout le monde ; on s'y accoutume cependant pour peu qu'on s'y prête, et l'on en sent même toute la beauté, quand on a surmonté la première répugnance que le dé-*

faut d'habitude peut occasionner en ce cas. L'harmonie qui cause cet effet n'est point jettée au hazard ; elle est fondée en raisons, et autorisée par la nature même : c'est pour les Connoisseurs ce qu'il y a de plus piquant ; mais il faut que l'exécution y seconde l'intention de l'auteur, en attendrissant le toucher, et en suspendant de plus en plus les coulez à mesure qu'on approche du trait saisissant, où l'on doit s'arrêter un moment, comme le marque ce signe 𝄐. »[10]

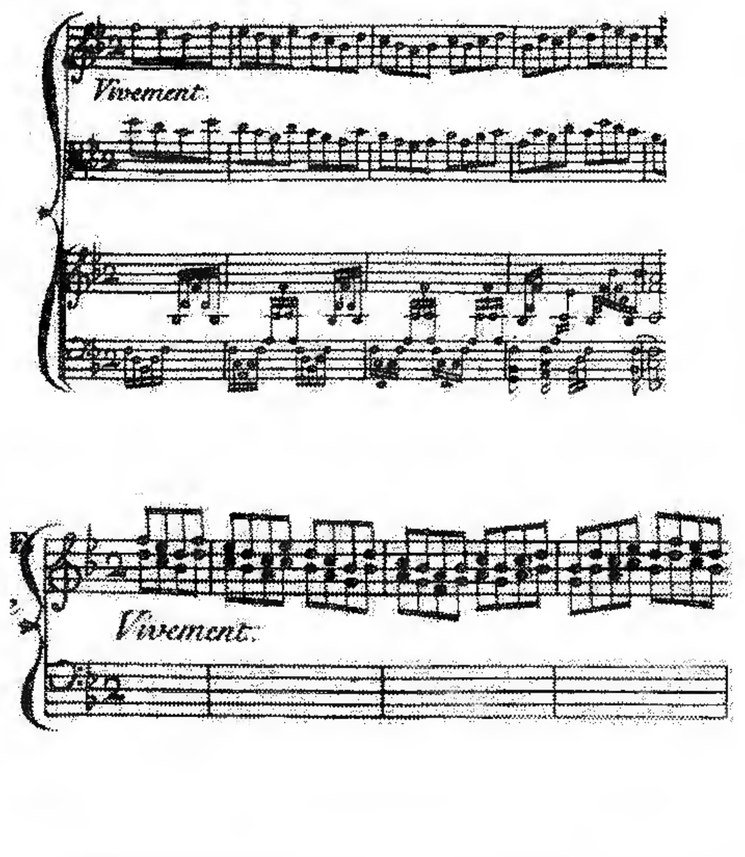
Dans ce passage, Rameau fait entendre une succession de trois accords de septième diminuée, dans laquelle, à une mesure de distance, le *Do* # sensible de *Ré* est devenu un *Ré* ♭, septième diminuée d'un accord en *Fa* m (*Si* ♭, *Ré* ♭, *Sol*, *Mi*). Une autre enharmonie remarquable figure dans la première partie de la pièce : *Sol* # - *La* ♭. Elle apparaît dans le cours d'une marche harmonique conduite par le mouvement chromatique descendant de la basse (m. 14-20), qui enchaîne des tonalités éloignées (*Sol* m et *La* M, *Fa* m et *Sol* M, *Fa* M et *Ré* m). L'effet de ces enharmonies est accentué par la manière d'accorder les instruments à clavier. L'octave n'est pas, à cette époque, partagée en douze demi-tons égaux. Certains intervalles sont accordés de manière à être acoustiquement « *purs* », ou proches de la pureté ; cela suppose de sacrifier d'autres intervalles, qui présentent en conséquence une sonorité plus rude : lorsque le *Do* # est accordé pour faire agréablement sonner la tierce *La* - *Do* #, c'est la tierce *Ré* ♭ – *Fa* qui sera « *fausse* ». La plupart des tempéraments français de cette époque, tels ceux décrits par Rameau dans son *Nouveau système de musique théorique* (1726), étaient fondés sur des partitions mésotoniques[11] atténuées par un nombre de tierces pures moins important et quelques quintes élargies, permettant un usage plus grand des tons aux altérations nombreuses[12]. L'inégale qualité des intervalles faisait alors sonner chaque gamme de façon différente, augmentant la saveur des modulations, ce dont Rameau tire parti dans une pièce comme *L'Enharmonique*.

PIECES DE CLAVECIN
EN CONCERTS,
AVEC UN VIOLON OU UNE FLUTE,
ET UNE VIOLE OU UN DEUXIEME VIOLON.
PAR M. RAMEAU.
Le prix en blanc, y compris l'in-4° pour le deuxiéme Violon, 24 liv.
SE VEND A PARIS.
CHEZ { L'Auteur, ruë des Bons-Enfans.
La Veuve Boivin, à la Regle d'or, ruë Saint-Honoré.
M. Le Clair, à la Croix d'or, ruë du Roulle.
AVEC PRIVILEGE. 1741.

Illustration 3 : Page-titre des *Pièces de clavecin en concerts*

1.4. *Pièces de clavecin en concerts* (1741)

Pièces de clavecin à jouer « *en concerts, avec un violon ou une flûte, et une viole ou un deuxième violon* » ou au clavecin seul, *La Livri* et *L'indiscrète* furent d'emblée publiées par Rameau sous deux versions, dans lesquelles la partie de clavecin varie considérablement de l'une à l'autre (basse modifiée, réduction des 4 voix à 3, suppression de figurations de clavecin). Pour le reste du recueil, le compositeur affirme que « *ces pièces exécutées sur le clavecin seul ne laissent rien à désirer ; on n'y soupçonne pas même qu'elles soient susceptibles d'aucun autre agrément* », et que le claveciniste peut donc les exécuter à sa guise, avec ou sans instruments concertants[13].



Ex. 1. *L'Indiscrète* : version en concert (à gauche) et pour clavecin seul (à droite), m. 1-4

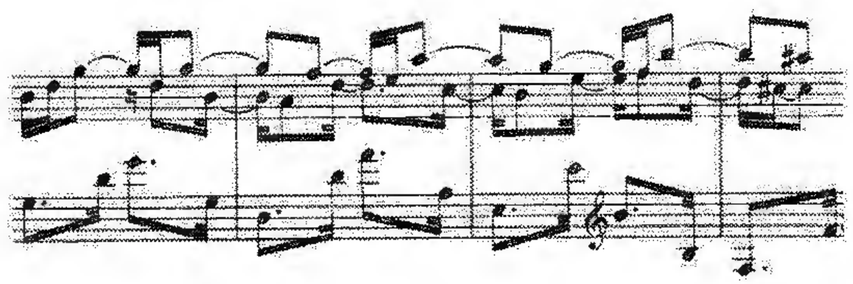
Avec ce livre, Rameau élargit son public en s'essayant à un genre encore nouveau en France[14] : les sonates avec clavecin obligé (c'est-à-dire dans lesquelles le clavecin se voit confier une partie soliste et non plus une basse continue comme habituellement dans le répertoire instrumental). Les cinq « *concerts* » ne font plus référence à la suite de danses, même si l'on décèle encore parfois quelques rythmes chorégraphiques. Hors quatre petites danses (menuets et tambourins), toutes les pièces du recueil portent des titres évoquant un lieu (*Le Vézinet, La Livri*), quelque personnage cher à Rameau (*La Forqueray, La Boucon*) ou encore un caractère, probablement associé au souvenir d'une personne (*La Timide, L'Agaçante, L'Indicrète*). Les formes en usage sont celles des livres précédents : structures binaires à reprises et rondeaux – c'est le cas des deux pièces qui nous intéressent, extraites respectivement des premier et quatrième concerts. *La Livri*, « *rondeau gracieux* » derrière lequel on perçoit encore un rythme de gavotte

(mesure à 2 blanches avec une levée d'un temps, carrures de 4 mesures avec des symétries mélodiques) fait alterner un refrain en *Do* m (ton principal) à deux couplets, l'un modulant en *Mi* ♭ M (ton relatif) l'autre en *Sol* m (ton de la dominante mineure). *L'Indiscrète*, à jouer « vivement », se compose pour sa part d'un refrain en *Si* ♭ M (ton principal), d'un premier couplet dont la seconde phrase module en *Fa* M (ton de la dominante) et d'un second conclu en *Sol* m (ton relatif) puis *Ré* m (dominante du relatif). La encore, se décèlent quelques souvenirs d'une gavotte, d'autant que la pièce est d'allure légère.

II. L'ART DE TOUCHER LE CLAVECIN

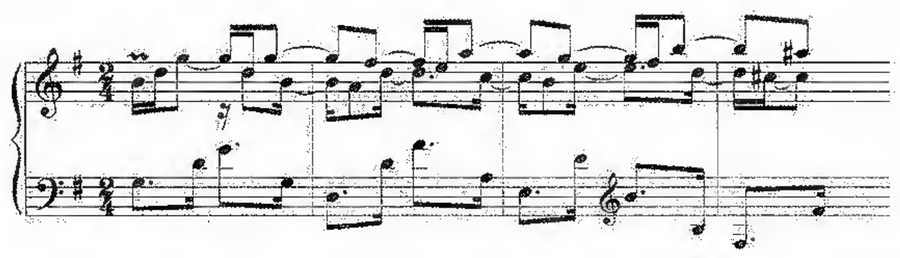
2.1. Une écriture française pour clavecin

Les pièces que Rameau compose dans son premier livre relèvent d'une sonorité de clavecin caractéristique : une écriture qui se souvient du jeu des luthistes, avec de nombreux arpèges, une polyphonie discontinue, un usage étendu du *surlié*, qui consiste à tenir une note alors que l'on joue la suivante. C'est là quelque chose d'essentiel à son univers sonore – on notera, dans la « *table d'agrémens* » qu'il ajoute en préface d'une réédition de son deuxième livre, la réalisation surliée que Rameau requiert pour le port de voix, le coulé ou la liaison comprise comme signe d'articulation[15]. Le *Prélude* en *La* m, avec ses nombreux accords arpégés, est particulièrement représentatif de cette écriture, ici dans un caractère improvisé. Le style luthé est aussi la matière première du *Rappel des oiseaux* : le thème principal n'est-il pas la simple déclinaison d'un arpège de *Mi* mineur ? Dans cette pièce, les dimensions horizontale et verticale s'entrecroisent, comme dans le passage ci-dessous, où le contrepoint à trois voix est aussi une succession d'accords arpégés :



Ex. 2. *Le Rappel des Oiseaux*, m. 34-37

Bien que le style luthé ne domine pas les derniers recueils de Rameau, la pratique du *surlié* demeure, caractéristique du toucher français jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, dont témoigne la main gauche de la version pour clavecin de *La Livri* (*Do*, *Si* ♭ , *La* et *Sol* tenus).



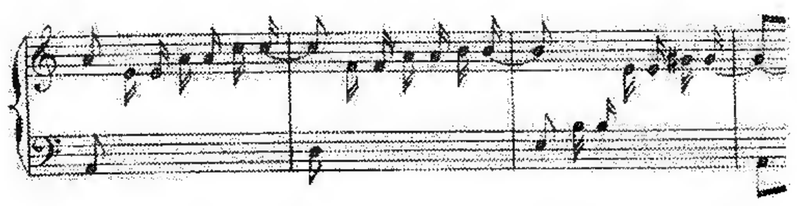
Ex. 3 *La Livri* (clavecin seul), m. 1-3

Autre trait distinctif du clavecin français : la richesse de l'ornementation. Ce goût pour les « *agréments* » incite les compositeurs à proposer des tables en tête de leurs recueils pour donner le sens des signes de pincés, tremblements, coulés et autres cadences qui abondent dans les partitions de clavecin. Rameau en expose sept dans la préface du premier livre et une douzaine dans la table en tête de la réédition du deuxième livre, en 1731.

2.2. Une nouvelle mécanique des doigts

Rameau n'utilisera ensuite que ponctuellement le style luthé qui infuse tout son premier livre, tenté qu'il sera par l'exploration de nouveaux modes de jeux. La *Méthode pour la mechanique des doigts* proposée en tête des *Pièces de clavessin* de 1724 affirme d'ailleurs l'originalité du compositeur, qui n'hésite pas à revendiquer la paternité de certaines figurations instrumentales, telles les *batteries* :

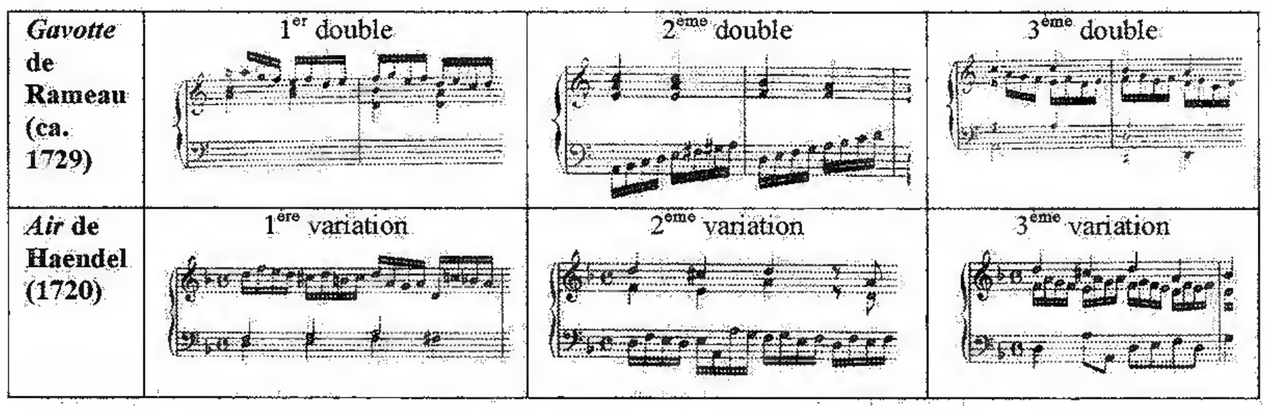
> « *Il y a deux autres sortes de* batteries, *dont on trouvera l'exemple dans la pièce intitulée,* Les Cyclopes *: dans l'une de ces* batteries, *les mains font entr'elles le mouvement consécutif des deux baguettes d'un tambour & dans l'autre, la* main gauche *passe par-dessus la* droite, *pour toucher alternativement la* basse & *le* dessus. »[16]



Ex. 4. 4ème double de la *Gavotte* : exemple de la première « sorte » de batterie (les hhampes vers le bas indiquent que les notes doivent être jouées à la main gauche)

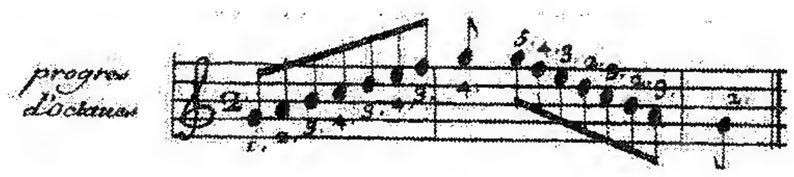
Particulièrement virtuoses, les six doubles de la *Gavotte* rassemblent les principaux traits de la modernité du clavecin de Rameau. Gammes, arpèges, « *roulements* » (traits rapides conjoints) font la matière des six doubles, dont l'écriture trouve probablement son inspiration dans la technique de variation de Georg Friedrich Haendel : l'air varié en *Ré* m extrait d'un recueil de huit suites paru en Angleterre en 1720, et presque aussitôt en France chez Boivin,

a pu servir de modèle à Rameau. Les trois premiers doubles de la *Gavotte* recourent en effet à la même écriture instrumentale que les trois premières variations de l'*Air* de Haendel.



Ex. 5. Comparaison de l'écriture de Rameau et Haendel dans les variations qu'ils proposent respectivement de leur *Gavotte* (ca. 1729) et de leur *Air* (1720)

Dans les trois derniers doubles, l'intensité et la virtuosité vont croissant. Les cinquième et sixième fonctionnent en miroir, comme les premier et deuxième, et nécessitent un usage intensif du pouce, que théorise Rameau dans la préface des *Pièces de clavessin* de 1724[17]. Cet usage du pouce, dans les *batteries*, comme dans les *roulements*, est nouvelle dans le répertoire français de clavecin. Les exercices proposés par François Couperin dans son *Art de toucher le clavecin* (1716) révèlent en effet combien l'usage voulait qu'on évite le pouce en faisant se chevaucher les deuxième, troisième et quatrième doigts.



Ex. 6. François Couperin, *L'Art de toucher le clavecin*, Paris, l'auteur, Foucaut, 1716, p. 29

Le livre de 1724 et la « *Méchanique des doigts* » qui l'accompagne marquent donc un tournant dans le répertoire français de clavecin et le déploiement d'une nouvelle forme de virtuosité, où l'on décèle l'influence des musiques étrangères (Haendel, sonates italiennes). Cette évolution va de pair avec celle de la facture française de clavecin au XVIII[e] siècle[18] où l'on tend à préférer des instruments plus grands et plus massifs, avec un clavier plus large, des touches plus longues et un enfoncement un peu plus marqué, qui rendent plus aisée l'exécution de musiques véloces.

Gammes, arpèges, sauts, croisements de mains feront donc désormais partie intégrante du vocabulaire du clavecin français : la virtuosité des *Cyclopes*, des *Tourbillons* ou des doubles des *Niais de Sologne* du livre de 1724 ouvre de nouveaux chemins, qu'approfondissent les *Nouvelles suites*, composées surtout de pièces rapides – le simple de la *Gavotte* et *L'Enharmonique* font figures d'exceptions[19] – et les *Pièces de clavecin en concert*. Les caquètements de *La Poule* intègrent ainsi des arpèges et des batteries, à côté de figurations percussives inédites et d'accords plaqués à visée imitative, *La Livri* exige du claveciniste qu'il maîtrise le passage du pouce pour ses arpèges de main gauche. Les rééditions que connurent les livres pour clavecin de Rameau au XVIII[e] siècle assurèrent la diffusion de cette nouvelle manière d'envisager le jeu de clavecin[20]. Reprise de conseils de Duphly restés manuscrits[21], la notice « *doigter* » du *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau[22] s'inspire d'ailleurs largement des textes de Rameau ; et l'on trouve quantité de *roulements* et *batteries* dans les pièces de Jacques Duphly, Pancrace Royer ou Jean-Baptiste Forqueray[23].

Illustration 4 : Rameau, *Les Indes galantes*, dir. : William Christie

Outre leur avenir sous les doigts des clavecinistes, plusieurs pièces auront une seconde vie à l'orchestre ou à la voix, Rameau n'hésitant pas à emprunter le matériau de ses opéras à ses recueils de clavecin, un procéde qui concerne quatre pièces de notre corpus (voir tableau ci-dessous). Cet usage souligne combien les pièces de clavecin, notamment celles qui portent un titre, ont pu apparaître « *comme des substituts valables d'une impossible production dramatique*[24] » avant la composition de ses premiers opéras, combien aussi l'imagination digitale de Rameau tient autant de ses talents d'improvisateur (il est probable que les nouvelles *batteries* aient été imaginées directement au clavier) que de sa volonté de peindre la nature : « *Il ne tient qu'à vous de venir entendre comment j'ai caractérisé le chant & la danse de ces Sauvages qui parurent sur le Théâtre Italien il y a un an ou deux, & comment j'ai rendu ces titres*, les Soupirs, les tendres Plaintes, les Cyclopes, les Tourbillons

[c'est-à-dire, les tourbillons de poussière excités par de grands vents], l'Entretien des Muses, *une* Musette, *un* Tambourin. &c. *Vous verrez pour lors que je ne suis pas novice dans l'art. (…) J'ai au-dessus des autres la connaissance des couleurs et des nuances.* »[25] Tel est le portrait que Rameau dresse lui-même de son œuvre de clavecin.

Titres d'origine	Opéras récepteurs	Année
Le Rappel des oiseaux	*Naïs*, II, 6 : *Réveil des oiseaux*, tronqué et transposé en *Fa*	1749
Les Sauvages	*Les Indes galantes, Les Sauvages*, sc. 6 : *Danse du grand calumet de la paix* et parodie vocale « *Forêts paisibles* »	1735-6
1er Menuet	*Castor et Pollux*, prologue, 2 : *1er Menuet pour les Grâces, les Plaisirs et les Arts* transposé en *Ré* et parodie vocale « *Naissez dons de Flore* »	1737
	Castor et Pollux (2e version), IV, 2 : *1er Menuet pour les Ombres heureuses* transposé en *Mi* et parodie vocale « *Dans ces doux asiles* »	1754
2ème Menuet	*La Princesse de Navarre*, I, 7 : *2e Menuet pour les Devins et Devineresses* transposé en *Mi*	1745
La Livri	*Zoroastre*, III, 9 : *Gavotte en rondeau pour les Peuples élémentaires* transposée en *La*	1749

Ex. 7. Reprise des pièces de clavecin au programme dans les opéras de Rameau[26]

(*) Maître de conférences à l'université de Grenoble. Diplômée du CNSMD de Paris (prix de clavecin, basse continue, écriture, histoire de la musique, esthétique).

Notes

[1] *Eloge historique de M. Rameau […] lu à la séance publique de l'Académie, le 25 août 1765, par M. Maret*, Dijon, Causse, 1766, p. 6.
[2] Regrouper les pièces par tonalités est une pratique courante depuis Jacques-Champion de Chambonnières (*Pièces de clavessin. Livre premier – Pièces de clavessin. Livre second*, Paris, Jollain, 1670).
[3] À tel point qu'au XVIIIe siècle, lorsqu'un compositeur étranger décide de composer « *à la manière française* », ce sont des suites de danses qu'il propose au public : voir par exemple l'*Ouverture nach Französischer Art* de J.-S. Bach (*Clavier Übung II*). Précisons que si l'allure et l'écriture rythmique de ces pièces pour clavecin sont inspirées des musiques à danser, il s'agit d'un répertoire purement instrumental, qui n'est pas prévu pour être chorégraphié.
[4] FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye, Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.
[5] Au XVIIIe siècle, rares sont les compositeurs de préludes non mesurés pour clavecin. Le genre s'éteint avec le deuxième livre de Nicolas Siret en 1719.
[6] LEBÈGUE, Nicolas, Lettre à William Dundass (3 juillet 1684), repr. in *Nicolas Antoine Lebègue. Pièces de clavessin*, Giorgio Cerasoli et Paola Erdas éd., Bologna, Ut Orpheus, 2000, p. V.
[7] *La Poule* n'est pas l'unique pièce fondée sur cette stratégie thématique : citons aussi *L'Entretien des Muses* dans le deuxième livre ou encore l'*Allemande* en *la* min. des *Nouvelles suites*.
[8] Quatrième entrée : *Les Sauvages* (ajout en 1736). IV, 6 : « Danse du grand calumet de la paix ».
[9] RAMEAU, Jean-Philippe, *Démonstration du principe de l'harmonie*, Paris, Durand/Pissot, 1750, p. 99.
[10] RAMEAU, Jean-Philippe, « Remarques sur les pièces de ce livre, & sur les différens genres de musique », *Nouvelles suites de pièces de clavecin*, ca1729
[11] Pour rappel, le tempérament mésotonique se composait de onze quintes diminuées d'un quart de comma syntonique et d'une quinte « du loup » très grande, inaudible, ce qui offrait aux exécutants huit tierces pures : *Do-Mi, Ré-Fa#, Mi* ♭ *-Sol, Mi-Sol#, Fa-La, Sol-Si, La-Do#, Si* ♭ *-Ré*, mais sacrifiait les *Ré* ♭ , *Ré #, Mi #, Sol* ♭ , *Fa* ♭ , *La* ♭ , *La #, Si #, Do* ♭ .
[12] Sur les tempéraments en usage aux XVIIe et XVIIIe siècles, voir ASSELAIN, Pierre-Yves, *Musique et tempérament*, Paris, Costallat, 1985.
[13] RAMEAU, Jean-Philippe, « Avis aux concertans », *Pièces de clavecin en concerts, avec un violon ou une flûte, et une viole ou un deuxieme violon*, Paris, l'auteur, veuve Boivin, Le Clair, 1741, n.p.
[14] Mondonville avait illustré ce genre avec succès dans ses *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* (1737-1738).
[15] Voir l'annexe de l'article de Jean-Claire Vançon dans le présent numéro.
[16] RAMEAU, Jean-Philippe, « De la méchanique des doigts sur le clavessin », *Pièces de clavessin*, Paris, 1724, p. 5-6.
[17] *Ibid.*, p. 5.
[18] Voir HUBBARD, Franck, *Three Centuries of Harpsichord Making*, Cambridge, Harvard University Press, 1965.
[19] RAMEAU, Jean-Philippe, « Remarques sur les pièces de ce livre », *Nouvelles suites de clavessin* : « *le mouvement* [des pièces de ce livre] *roule plutôt sur la vitesse que sur la lenteur, excepté l'*Allemande, *la* Sarabande, *le simple de la* Gavotte, *le* Triolet *et l'*Enharmonique. »
[20] Les *Pièces de clavessin avec une méthode pour la méchanique des doigts* connurent six éditions parisiennes, entre 1724 et 1761, ainsi qu'une édition anglaise de Walsh dans les années 1760. De même, six éditions sont connues des *Pièces de clavecin en concert* : quatre en France entre 1741 et la fin des années 1750, et deux en Angleterre (1750, 1752). Voir BOUISSOU, Sylvie, *Jean-Philippe Rameau*, Paris, Fayard, 2014, p. 216 et 549.
[21] DUPHLY, Jacques, « Du doigter », ms autographe figurant sur la page de garde d'un exemplaire du premier livre de clavecin appartenant à Lord Fitzwilliam, *ca*1769 [Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 32 G 11].
[22] ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768.
[23] Pensons à *La Vanlo* (1er livre), la chaconne en *fa*, *Médée* (3e livre) ou *La Pothoüin* (4e livre) de Duphly, à la *Marche des Scythes* ou au *Vertigo* de Royer.
[24] VANÇON, Jean-Claire, « Rameau par le clavecin », livret pour l'enregistrement de l'œuvre intégrale de Rameau pour clavecin par Blandine Rameau, Zig-Zag Territoires, 2000, p. 36.
[25] RAMEAU, Jean-Philippe, « Lettre de M. Rameau à M. Houdart de la Motte, de l'Académie Françoise, pour lui demander des paroles d'Opéra. A Paris, 25 Octobre 1727 », repr. in *Mercure de France*, mars 1765, p. 36-40.
[26] Voir BOUISSOU, Sylvie, *Jean-Philippe Rameau*, Paris, Fayard, 2014, p. 527-529.

Interpréter Rameau au piano

1. Entretien avec Angela Hewitt, pianiste

Angela Hewitt (née le 26 juillet 1958, à Ottawa, Canada) poursuit une carrière de pianiste soliste internationale. Elle est surtout connue pour ses enregistrements de la musique de Jean-Sébastien Bach, Mozart et Beethoven, et des représentants de la musique française du début du XX^e^ siècle, Debussy, Ravel et Fauré. Un CD consacré à Liszt sortira en janvier prochain, venant ainsi prendre place à côté de ceux consacrés aux Romantiques Schumann et Chopin. Elle s'est également illustrée dans le répertoire de la musique française baroque avec l'enregistrement de pièces pour clavecin de Couperin et de trois suites de Jean-Philippe Rameau…

Illustration 1 : Couverture du CD consacré à Rameau par Angela Hewitt

Angela Hewitt, votre carrière internationale fait montre d'une diversité et d'une réussite avérée dans des répertoires qui s'étendent de la période baroque à la musique du XX^e^ siècle. Si vous avez consacré un bon nombre d'enregistrements à la musique allemande, vous n'avez cependant pas négligé la musique française, ni celle du XVIII^e^ siècle de Couperin ou de Rameau, ni celle de générations suivantes, de Chabrier à Messiaen…

J'aime beaucoup la musique française et j'en aime toutes les époques. Au Canada, j'ai travaillé avec un professeur français, Jean-Paul Sevilla[1], lui-même issu de la grande tradition française du C.N.S.M. de Paris. J'ai travaillé avec lui entre 15 et 23 ans, pendant les années les plus importantes de ma formation. Et je n'ai jamais vraiment arrêté de jouer pour lui. Il m'a fait découvrir la musique française dans toute sa diversité : Debussy, Ravel, bien sûr. Mais aussi et surtout Fauré, Roussel, Dukas, Messiaen. Il m'a vraiment transmis sa passion pour ces compositeurs. De plus, j'ai vécu sept ans à Paris, et parle le français, une chose essentielle pour comprendre cette musique. J'ai toujours été attirée par les couleurs, la poésie, le charme et l'élégance de votre pays, et l'esprit français.

Un esprit dont on goûte la présence chez Couperin et Rameau… D'où vous vient votre attirance pour la musique baroque française ?

Je dois ce goût pour la musique baroque à mon père. Organiste, il interprétait Bach magnifiquement. Enfin, j'ai moi-même joué des petites pièces de Rameau – le *Tambourin*, par exemple – et de Couperin. Aussi, quand j'ai fini, il y a 5 ans, mon enregistrement de l'intégrale de Bach, exception faite de *l'Art de la Fugue*, j'ai décidé de revenir vers Couperin. Malheureusement décédé aujourd'hui, Ted Perry, mon éditeur chez Hyperion, en aimait beaucoup l'œuvre. J'ai donc étudié de près ses partitions, et ai été convaincue de l'intérêt de les jouer au piano. Après cette expérience, je suis naturellement passée à Rameau. Aujourd'hui, il me semble mieux comprendre la musique de Bach grâce à cette étude de la musique française ; il en a adopté tant de choses…

Avant de travailler un répertoire, écoutez-vous d'autres interprétations ? Je pense notamment, pour Rameau, aux versions pianistiques plus anciennes de Marcelle Meyer ou aux célèbres reprises au clavecin de Trevor Pinnock ou Scott Ross ?

Bien sûr, j'en écoute. Mais je regarde d'abord la partition. Je lis tout ce qui est à lire. Des traités de l'époque pour les ornements. Ainsi, je me forge ma propre idée sur la manière de l'interpréter. Ensuite seulement, j'écoute. Pour ce répertoire, plus de clavecinistes que de pianistes. Parce que je crois qu'ils ont une idée plus précise de ce qui se faisait autrefois. Mais parce

qu'on doit penser par soi-même, c'est la musique elle-même qui m'inspire et ce, quel qu'en soit l'époque ou le style.

Accordez-vous une attention particulière aux éditions ? Un interprète au programme du Baccalauréat, Claudio Colombo, a enregistré les œuvres de Rameau à partir de l'édition de Saint-Saëns...

C'est essentiel pour cette musique. Quand Saint Saëns[2] a publié Rameau, il a supprimé tous les ornements, c'est un peu bizarre. On ne peut ainsi les faire disparaître car ils font tellement partie de la ligne musicale. Ils sont le goût de cette époque. Ils peuvent encore moins être omis chez Couperin et Rameau que chez Bach. L'édition Bärenreiter que j'ai retenue a scrupuleusement suivi le texte original. Savez-vous que Couperin refusait qu'on ajoute des choses ? Il l'a spécifié dans l'une de ses préfaces. Celle du troisième volume, je crois[3]. Il en avait assez des instrumentistes qui ajoutaient n'importe quoi et n'en était que plus précis avec les ornements. Assurément, cela impose une étude approfondie aux pianistes d'autant que les indications ne sont pas toujours identiques. Bach, par exemple, a utilisé d'autres symboles. Il faut donc regarder cela de près. D'ailleurs, j'en ajoute désormais aussi quand je joue les pièces « à la française » de Bach telles les courantes de ses *Suites anglaises*. Enfin vient la question du jeu inégal. Il m'a fallu du temps pour m'y habituer. Et j'estime avoir été plus juste en cela dans Rameau que dans Couperin.

Ces ajouts chez Bach se justifient tout à fait puisqu'il connaissait très bien la musique française... Dans quelle mesure ces « agréments » ont une importance sur « l'articulation » du phrasé, pour reprendre un terme très connoté historiquement ?

Les agréments changent presque tout. L'importance d'une note. L'expression. L'ornementation n'est pas superficielle, elle est pensée. En aucun cas, elle ne saurait être qu'un plus dans la partition. L'articulation en est donc changée. Il est nécessaire dans la musique baroque de veiller à l'espace entre les notes, de veiller à la façon dont on passe d'une note à l'autre. Il faut travailler sur l'articulation pour obtenir des phrases plus longues. Les ornements contribuent alors à la construction de ces phrases.

Le *rubato*, qu'on a faussement tendance à penser « romantique », influe-t-il sur l'expression et la compréhension de l'œuvre ?

Le *rubato* existait à l'époque baroque. Carl Philip Emanuel en parle dans son traité[4]. Au clavecin, il n'y a pas beaucoup de possibilité de rendre le phrasé expressif. On ne peut pas, par exemple, jouer une note moins fort qu'une autre. Mais le claveciniste peut alors se servir du temps inégal à des endroits stratégiques, pour faire sentir les changements d'harmonie, ou encore, plus globalement, l'architecture...

Vous jouez sur un piano de marque Fazioli, firme italienne à laquelle vous êtes fidèle. L'interprétation de la musique ancienne sur un piano moderne vous amène-t-il à vous poser des questions différentes de celles posées par l'interprétation d'un répertoire romantique ou plus proche de nous ?

Je trouve que les pianos Fazioli sont les meilleurs. En Italie, j'en ai un superbe sur lequel je fais tous mes enregistrements. Il a une clarté de son incroyable. Il est idéal pour la musique baroque du fait de cette clarté, et aussi d'une mécanique offrant un excellent toucher jusque dans les notes répétées : on peut jouer vite, avec beaucoup de lumière, de brillance, sans forcer. Le jeu en devient vraiment « léger ». Et pour la musique romantique aussi, il a une puissance, des couleurs fantastiques. C'est un piano qu'on peut jouer de manières complètement différentes. Un instrument sur lequel on peut tout jouer. Pour la musique baroque, je préfère un Fazioli à tout autre piano moderne.

Vous avez consacré à Rameau un très beau disque[5] dans lequel vous interprétez trois des suites de pièces de clavecin. Votre toucher délicat allié à une utilisation mesurée de la pédale participe à notre ravissement. La pédale, évidemment, n'appartient pas à l'époque de Rameau. Comment des éléments empreints de modernité servent-ils la musique ancienne ? Faut-il parfois en arriver à être un peu infidèle à la partition pour mieux la transcender pianistiquement ?

La pédale, je l'utilise modérément. Comme dans Bach. Je travaille déjà beaucoup les doigts, le legato, sans pédale. Ensuite, si j'en ai besoin, je l'ajoute. Je suis vraiment favorable au *legato* des doigts. Trop de pianistes le négligent.
Actuellement, j'étudie quelques sonates de Scarlatti dont la tessiture ne dépasse guère le *ré5*, je crois. À certains moments, la répétition des thèmes nous donne envie de jouer plus dans l'aigu. On se pose alors la question : doit-on jouer les notes telles qu'elles sont écrites ? S'il avait profité d'un piano moderne, Scarlatti n'en

aurait-il pas usé de toutes ses possibilités ? Il ne faut pas être trop strict et garder une ouverture d'esprit.

Illustration 2 : Photographie d'Angela Hewitt à Bergame en septembre 2005

Comment adaptez-vous, à votre instrument, certaines spécificités de la musique française comme le style luthé ?

La réalisation du style luthé, comme dans les *Barricades mistérieuses* de Couperin, demande un toucher délicat. On peut faire sortir certaines notes, celles qui paraissent plus importantes ou qui amènent du changement. Le pouce reste sur la même note. C'est très efficace au piano. L'ensemble devient plus expressif, moins mécanique. À condition d'avoir un toucher sans lourdeur. Quand je joue la musique baroque au piano, je me rappelle un peu le clavecin, bien sûr, et cela plus encore pour Couperin et Rameau que pour Bach. Mais j'entends surtout l'orchestre. La musique de Rameau est très théâtrale. Il y a en elle du drame. J'entends parfois plus l'orchestre baroque, les tambours, les trompettes, les chanteurs que le clavecin. Finalement, j'ai tout cela en tête. Et ce sont ces sonorités que j'essaie d'imiter. Rameau est orchestral. Il y a chez lui une grandeur, une splendeur. Pour Couperin sans doute, je pense plus au clavecin. Entre les deux, il y a de grandes différences.

Quelle est la nature de la virtuosité, si virtuosité il y a, dans des œuvres de Rameau comme *La Poule* de la *Suite en sol* ou encore la *Gavotte et ses doubles* de la *Suite en la* ? Là encore, l'écriture idiomatique du clavecin, donc pour deux claviers, n'implique-t-elle pas une adaptation lorsque la musique est jouée au piano ?

Bien sûr. Comme dans les *Variations Goldberg*, où les mains se retrouvent presque l'une sur l'autre quand on ne dispose que d'un clavier. Donc on arrange parfois les doigtés. Mais il faut toujours que le discours, sa direction, sa polyphonie soient intelligibles. Dans la *Gavotte* en *la* mineur de Rameau, par exemple, les limites de la technique sont repoussées : ses arpèges, ses sauts à la basse avec la main droite, ses grands traits en doubles croches… C'est naturellement plus difficile à jouer sur un piano moderne que sur un clavecin, et encore plus sur un Steinway, à la mécanique particulièrement lourde. Mais remarquons aussi que les accompagnements des *Lieder* de Schubert posent des problèmes spécifiques quand on abandonne les *pianoforte* de l'époque.
La musique baroque réclame une grande agilité ; « ce n'est pas de la tarte » me dirait Jean-Paul Sevilla [rires]. Mais elle exige aussi et surtout de l'élégance, de la légèreté, de l'intelligence. Peut-être est-ce pour cela que peu de pianistes s'y lancent. La musique baroque sait se rendre plus difficile que celle de Liszt.

Parce que la musique baroque n'est pas, par nature, conçue pour le piano ! Alors que Liszt prend en compte dans la sienne jusqu'à la morphologie de la main.

Exactement.

Dans ses pièces de genre, *La Poule*, ou le *Rappel des Oiseaux* du *Premier livre de clavecin*, Rameau se réfère à des éléments extra-musicaux, des animaux en l'occurrence. Pour interpréter ces figuralismes, pour dépasser le souci technique des notes répétées de la première pièce, des pincés simples de la seconde, vous aidez-vous d'images mentales qui donneraient vie à la musique ? La question se pose d'ailleurs pour des pièces non imitatives comme le *Prélude* du Premier livre, ou les danses…

Pour n'importe quel répertoire, il nous faut avoir des images. La musique n'est pas que technique. Dans *La Poule*, je peux même m'imaginer une poule, deux poules, trois poules qui se battent. Ou, pour *Les Sauvages*, d'indiens en train de danser. Étant canadienne, j'en ai vus. Après un récital, il arrive que des gens m'abordent et me disent : « Vous avez raconté une histoire. » Il faut toujours raconter une histoire. Les notes sont seulement un point de départ. Couperin a mis les titres après avoir composé ses pièces. Ça implique qu'on puisse avoir d'autres idées en tête quand on joue un morceau. Mais de toute façon, il faut de l'imagination.

Ça se vérifie aussi d'un point de vue pédagogique, quand on a un élève qui joue très bien techniquement n'arrive malheureusement pas à faire passer d'émotion. On lui suggère une histoire, une atmosphère particulière, des caractères. Parfois le miracle a lieu…

En effet, tout cela aide. L'enseignant comme l'élève.

Est-ce que l'effacement du tempérament au piano porte préjudice à la couleur de la musique et à ses capacités d'imitation ?

Peut-être vaudrait-il mieux demander cela à des clavecinistes. Le plus important est que toutes les tonalités aient leurs couleurs[6] leurs attributs. Chez Bach, *sib* mineur est quasi tragique, *fa* mineur très expressif, *sol* majeur lumineux. Il faut le sentir. J'ai entendu maints pianistes qui n'en ont pas connaissance. Je me souviens d'une épreuve du concours Bach à Leipzig où les concurrents devaient jouer quatre « inventions » et trois « préludes et fugues ». Jean-Paul [Sevilla] était également membre du jury. Nous avons entendu des pièces en *do* majeur avoir les mêmes couleurs que d'autres en *fa#* mineur ! Le même son sortait du piano. C'est inconcevable ! C'est à ça que je pense, plus qu'à des questions de tempérament…

Illustration 3 :
Photographie
d'Angela Hewitt
avec Jean-Paul Sevilla

Rameau affirmait qu'il « faut cacher l'art par l'art même ». Jusqu'où la technique doit-elle s'effacer au profit de l'expression ?

Il faut toujours jouer de façon à ce que le public se sente bien. Ne jamais montrer les difficultés, obtenir le maximum d'effet du minimum d'effort. Chopin disait que pour arriver à la simplicité, il fallait travailler beaucoup. C'est un grand art que de jouer simple. C'est un don qui nécessite travail et musicalité …

(Propos recueillis par Laurence Le Diagon-Jacquin (*), Chevigny Saint Sauveur - Londres, été 2014)

(*) Agrégée de musique et maître de conférences (H.D.R.) à l'Université Rennes 2 (E.A. 1279)

Notes

[1] Jean-Paul Sevilla (26 mars 1936, Oran, Algérie) est un pianiste-concertiste et pédagogue de renommée internationale, titulaire de plusieurs récompenses prestigieuses dont un premier prix et le prix d'honneur du CNSM de Paris en 1952, le premier prix à l'unanimité du Concours international d'exécution musicale de Genève en 1959. Son répertoire s'étend de la musique baroque aux créations contemporaines, mais il semble plus spécifiquement attiré par la musique française du début du XX[e] siècle.

[2] C'est effectivement la première édition moderne, publiée en 1895.

[3] Il s'agit de la préface du *Troisième Livre de pièces de clavecin* de Couperin, publié en 1722, dans lequel il critique la liberté que prennent certains interprètes dans l'ajout et la réalisation de certains ornements.

[4] Cf. l'*Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier*.

[5] CD Hypérion [CDA67597] composé des *Suites* en *mi* mineur, *sol* mineur et *la* mineur.

[6] Angela Hewitt fait ici clairement référence à l'*ethos* des modes, dont un exemple de théorisation se trouve chez Marc-Antoine Charpentier, dans ses *Règles de composition* [*sib* mineur est qualifié d' « obscur et terrible » tandis que *fa* majeur correspondrait au caractère « furieux et emporté »…].

Interpréter Rameau au piano

2. Entretien avec Bruno Procopio, claveciniste

Bruno Procopio (né en 1976 au Brésil) est un jeune claveciniste et chef d'orchestre de renommée internationale. Il est en effet souvent invité comme l'atteste son enregistrement Rameau in Caracas, *composé d'extraits d'opéras, avec le Simón Bolivar Symphony Orchestra of Venezuela[1]. Bruno Procopio a fait ses études au Conservatoire National de Musique de Paris avec Pierre Hantaï pour le clavecin, ainsi qu'avec Blandine Ranou et Kenneth Weiss pour la musique de chambre. Ses enregistrements de Jean-Sébastien Bach ne sont pas passés inaperçus. Comme Angela Hewitt, il s'est également illustré dans le répertoire de la musique française avec la gravure de pièces de clavecin de Couperin et de Jean-Philippe Rameau chez Paraty, firme qu'il a creée.*

Bruno Procopio, votre carrière internationale en tant que chef d'orchestre et claveciniste fait montre d'une réussite avérée dans un répertoire presqu'exclusivement centré sur la période baroque. En effet, disciple de Pierre Hantaï et Christophe Rousset, vous avez consacré des enregistrements à Jean-Sébastien Bach, et également à Couperin et Rameau. Aimez-vous particulièrement la musique française ?

Ne pas aimer la musique française, c'est ne pas aimer la musique baroque, car environ la moitié du discours baroque est issue d'une tradition française. De même, la moitié de la musique allemande est calquée sur cette musique. Par exemple, les danses principales constitutives des suites composées aux XVII[e] et XVIII[e] siècles – allemande, courante, sarabande et gigue – sont issues de la musique française. C'est un grand point de départ pour la compréhension de la musique baroque.

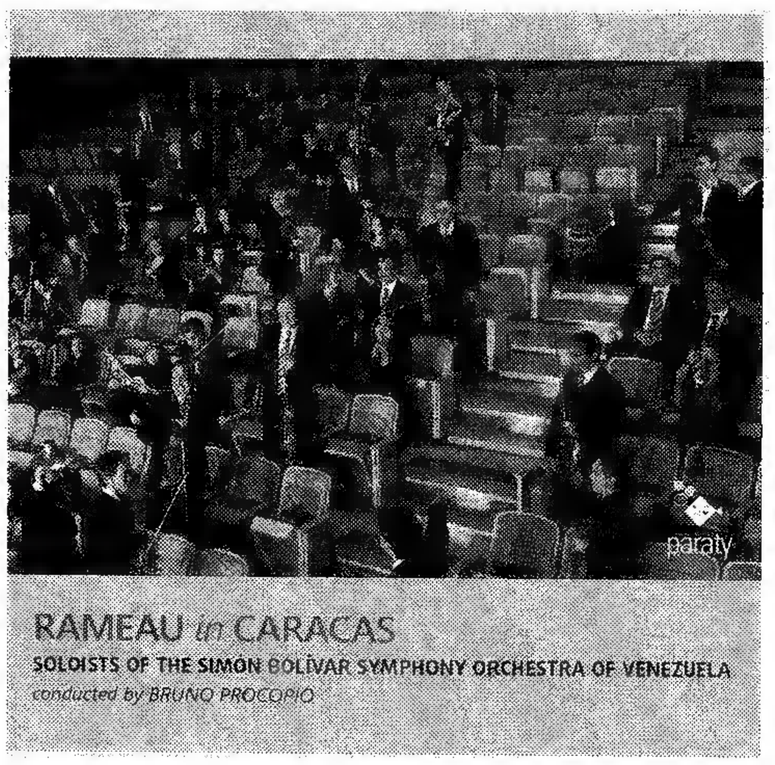


Illustration 1 : Couverture du CD « Rameau in Caracas », chez Paraty

Avant de travailler un répertoire, aimez-vous écouter comment d'autres interprètes, clavecinistes ou pianistes, l'ont interprété ? Par exemple, pour Rameau, lorsque vous vous êtes penché sur ses partitions, aviez-vous en tête les versions au clavecin de Trevor Pinnock, Scott Ross ou Christophe Rousset et avez- vous écouté par curiosité celles de Marcelle Meyer ou celles de Robert Casadesus, Alexandre Taraud ou Angela Hewitt au piano ?

Je connais toutes ces versions presque par cœur. Lorsque j'étais étudiant au Conservatoire de Paris, j'ai écouté peut-être 80 pour 100 du fonds de sa riche médiathèque ! J'ai toujours été curieux de l'interprétation des autres, d'autant que nous n'appartenons pas à une culture orale et qu'il est facile d'avoir accès à ce que font les collègues. Sans cette démarche, il manque quelque chose dans notre apprentissage : une culture de cette musique.

Comment vous forgez-vous votre propre idée de l'œuvre à partir de vos écoutes ?

C'est très simple : je peux avoir une idée claire de ce que j'aime et de ce que je n'aime pas. En travaillant l'œuvre, par exemple pour une série de concerts ou même pour un enregistrement, en l'ayant connue grâce à divers enregistrements, je change en cours de route. Je peux finir en aimant encore plus ma version de référence, après avoir beaucoup travaillé la partition : c'est par l'étude de l'écrit que je vais forger ma vision des choses. Évidemment, j'ai toujours en mémoire l'interprétation des autres par le disque, que je vais, en travaillant, peut-être continuer à aimer autant, ou moins, ou plus du tout. Le travail des autres fait partie de mon évolution de manière très marquée.

Accordez-vous une attention particulière aux éditions des œuvres ? Par exemple, cette année, un interprète choisi au programme du Baccalauréat, Claudio Colombo, a enregistré les œuvres de Rameau à partir de la version éditée par Camille Saint-Saëns. Qu'en pensez-vous ?

Je prends un exemple concret : pour le projet « Rameau in Caracas », j'ai utilisé deux versions : celle que Saint-Saëns a réalisée avec la collabo-

ration de d'Indy, donc une vision des compositeurs du XIX[e] siècle, mise en regard, en miroir, avec les versions originales. Je voulais d'une part étudier les différences et d'autre part savoir si la version du compositeur sonnerait plus pauvrement avec un orchestre symphonique moderne. Le résultat final a fait que j'ai trouvé la version de Rameau infiniment plus riche que celle de Saint-Saëns qui, la plupart du temps, ajoute des voix pour enrichir le discours musical. Par exemple, il divisait les voix de dessus en deux (violon 1 et violon 2) afin d'avoir plus de portée sonore, mais paradoxalement le résultat sonnait moins bien que la version de Rameau « simplifiée » en nombre de voix.

Quelle place doivent occuper les agréments, l'ornementation dans la manière « d'articuler » le phrasé chez un pianiste ?

La question semble facile, mais la réponse est difficile ! Je trouve qu'on ne doit pas exclure la musique baroque du répertoire pianistique. Mais ce que je constate en écoutant les enregistrements depuis les années 50 où l'on a redécouvert cette musique, c'est que les pianistes ont tendance à imiter un son de clavecin, en jouant tout, la plupart du temps, trop détaché, avec peu de phrasé. Ils ont peur de sombrer dans un excès de romantisme. De ce fait, ils tombent dans le péché contraire et finissent par jouer trop lisse, trop égal et finalement sans richesse. Et nous au clavecin, nous faisons le travail contraire ; comme nous avons un instrument qui, pour l'oreille du néophyte, est pauvre car il n'a pas de dynamique, peu de phrasé étant donné son détaché naturel, nous souhaitons, la plupart du temps, trouver des artifices pour jouer plus lié, plus *legato*, plus *cantabile*, donc le rubato, le surlié contribuent à rendre notre instrument plus proche d'un piano…
Pour la question des agréments, citons l'exemple d'un contemporain de Rameau : François Couperin. Il écrit clairement qu'il ne souhaite pas que soient ajoutés des agréments[2]. D'une part, il a inscrit des ornements de manière extrêmement précise dans la partition et d'autre part, il manifeste une volonté profonde au sujet du respect de ces ornements. Par ailleurs, ils sont là pour embellir la mélodie et nous avons normalement un certain laps de liberté par rapport à eux. C'est un savoir-faire long et compliqué pour comprendre le style de chaque musique voire de chaque compositeur afin d'ajouter éventuellement des ornements. Mais dans tous les cas, il ne faut pas en supprimer, surtout pas !

Tout à l'heure vous évoquiez le romantisme et le *rubato*, qu'on a faussement tendance à penser « romantique » justement. Quel rôle joue-t-il dans l'expression et la compréhension de l'œuvre ?

Le *rubato* fait partie de la vie. Il n'existe pas de musique sans *rubato*. Si on prend la musique baroque jusqu'à la fin du post-romantisme, on tombe sur des rythmes binaires, ternaires. Ce sont des subdivisions finalement. C'est à partir de la musique contemporaine que l'on voit une écriture de la musique qui va au-delà de la carrure du simple au double. Donc on ne peut pas concevoir une culture savante qui a toujours attaché ses valeurs au chant, à la mélodie à une volonté de tout vouloir jouer de manière métronomique. Ce serait passer à côté. Évidemment le *rubato* baroque est un peu différent de celui du romantisme. Citons l'exemple du jeu inégal dans la musique baroque : il faisait partie de la tradition dans l'interprétation. Le compositeur n'avait pas besoin de noter : « une note longue/note courte/une note longue/etc. ». Il écrivait naturellement tout en croches ou semi-croches car il savait que les interprètes allaient déformer ce qui était écrit. De la même manière, le *rubato* faisait partie de la tradition, sans qu'il soit noté.

À ce propos, comment, à votre avis, les pianistes doivent-ils adapter certaines spécificités de la musique baroque à l'instrument moderne comme les notes inégales ? Comment peuvent-ils traduire le style luthé au piano ? Celui-ci pose-t-il un problème majeur ?

Non, aucunement. De même, ils doivent comprendre comment et quand utiliser les notes inégales car elles ne sont pas utilisées partout. Quand la musique est lente, *andante*, on peut jouer inégal ; en revanche on ne le fait pas dans des tempos rapides. Il faut cibler ce qui est possible d'être joué de manière inégale en fonction du chant, de la mélodie et sur un seul rythme. Par exemple, dans une allemande écrite en doubles croches, ce sont elles qu'on va « inégaliser ». Après, c'est une question de chant. Une fois qu'on a compris ça, on peut le jouer au piano.

Concernant le jeu luthé, le problème ne se pose pas car c'est une caractéristique de composition : des arpèges dans tous les sens avec une mélodie qui se balade à la main droite et à la main gauche. Qu'elle soit jouée lisse au clavecin ou au piano, c'est la même chose. Le jeu luthé est quand même présent.

Je parlais de l'effet sur l'auditeur…

Prenons l'exemple des *Baricades mistérieuses* de

Couperin. Ne faire ressortir que la note aiguë du chant dans les arpèges et laisser de côté les autres notes, c'est passer à côté de l'effet du luth, donc du jeu luthé. Jouer de manière plus égale au piano engendrerait un résultat beaucoup plus intéressant. Sokolov le fait très bien en usant presque de la même intensité aux deux mains. Du coup, le discours se rapproche bien de celui du clavecin. Il a bien traduit ce que Couperin souhaitait, lui qui disposait d'un instrument sans dynamique. Malheureusement, tous les pianistes ne l'ont pas compris…

Avez-vous une préférence en matière de facteur de clavecin ? Quelle marque spécifique est-elle préférable pour jouer la musique de Rameau ?

J'ai des facteurs préférés. J'ai deux clavecins d'exception à la maison avec lesquels j'enregistre régulièrement. Kilström et John Phillips (qui a son atelier à Berkeley). J'aime surtout les facteurs qui proposent des factures inhabituelles. Je trouve qu'on est trop formaté par la facture française qui a été très largement copiée par les maisons William Dowd et Hubbard. On ignore totalement la facture allemande, avec ses clavecins à 16 pieds. Je serais ravi d'en voir, que ce soient des originaux ou des copies. Il ne faut pas oublier que toute l'école d'Allemagne du Nord, Jean-Sébastien mais aussi Carl Philip Emanuel Bach, ont toujours joué sur ce type d'instrument. C'est sur une copie d'un instrument comme ça, un « monstre » de chez Pleyel, qu'a joué Wanda Landowska, car elle en avait vus et a donc demandé qu'on lui en construise un. Mais après, quand on a commencé à faire des copies historiques, on a complètement oublié cette école là, l'une des écoles majeures de la facture instrumentale.
Pour les pianos, je pense que tout instrument peut fonctionner car leur sonorité est tellement éloignée de celle d'origine que là, ça reste à la discrétion et surtout à l'intelligence de l'interprète pour rendre cette musique intelligible. Sur la différence de timbre entre les pianos, je n'ai pas vraiment d'idée, car c'est un univers parallèle.

Le choix de l'instrument pour les pianistes se fait également en fonction de leur sensibilité, de leurs affinités avec tel ou tel piano : Bolet préférait Bechstein, tandis qu'Angela Hewitt ne jure que par Fazioli…

Je pense très franchement que les pianos sont tellement formatés dès les annees 1930-40 par les grandes maisons qu'aujourd'hui, quand on écoute un Yamaha ou un Kawaï, on s'aperçoit qu'il n'y a pas beaucoup de différence. Dans une salle de concert, un Bösendorfer, un Steinway ou un Fazioli, n'offrent aucune différence…

Cela dépend des accords également, mais c'est encore autre chose…

Oui, peut-être que cela va impliquer d'autres sensations sur le poids du clavier, sur la manière de jouer ; mais quand on prend à la même époque, un clavecin de facture française, flamande, allemande ou italienne, on est dans des univers sonores différents. Ces cultures là n'ont pas été apportées au piano où il y a une massification, une unification du style de la facture.

Le fait de jouer la musique de Couperin, Bach ou de Rameau sur un piano moderne doit-il apporter des interrogations différentes à celles engendrées par l'interprétation d'un répertoire romantique ou plus proche de nous ?

Le piano est à la fois plus riche et plus pauvre que le clavecin à certains égards. Il est plus riche par la dynamique, par la possibilité de faire du legato, grâce également à l'ajout de la pédale… Cela ouvre certains champs impossibles au clavecin. Inversement, le clavecin peut jouer avec des couleurs variées par ses différents registres. Il peut être plus approprié à un effet dynamique : la musique baroque est très détaillée, avec beaucoup d'articulations dans un langage finalement très proche du parlé. Étant données la diction et la clarté de la mécanique de l'instrument, le clavecin est beaucoup plus proche de cette esthétique. Les deux instruments sont donc vraiment différents et il faut être vigilant sur ce que l'on veut obtenir. La culture, l'intelligence et les références sont des données essentielles avant d'aborder la musique, que ce soit au piano ou au clavecin. C'est une problématique qui peut également se poser au clavecin : on peut tout jouer détaché, sans aucun legato et que ce soit tout simplement ennuyeux. Ce n'est pas parce qu'on joue sur un instrument historique qu'on est proche d'une vérité, en tout cas, du langage musical. C'est la même chose que si l'on se disait : « je me rapproche de l'autel pour être plus proche du divin ». Ce n'est pas comme ça que ça marche…

Illustration 2 : Photo de Bruno Procopio

La pédale est communément employée par les pianistes. Pourtant, elle n'appartient pas à l'époque de Rameau. Comment ces instrumentistes doivent-ils, à votre sens, et doivent-ils tout court, utiliser des éléments empreints de modernité pour servir la musique ancienne ?

Pour moi, la meilleure qualité d'un clavecin est la résonnance, donc une pédalisation naturelle des choses. Si un clavecin résonne, c'est qu'il est bon. Si le son est sec, comme une boîte à clous, l'instrument n'est pas réussi. Le piano peut jouer plus sec mais également plus long. Utiliser la pédale est un avantage pour la musique. Il faut juste savoir où on la met, pour respecter les changements d'harmonies. Mais c'est ce qu'on fait tout le temps au clavecin : on essaie de gagner de la résonnance. On joue beaucoup dans le legato, dans le sur-legato afin de rendre l'effet pédale naturel. Malheureusement, la durée de la note est plus courte au clavecin, donc on ne peut rivaliser avec le piano. La question est donc de ne pas utiliser trop la pédale, comme dans la musique romantique d'ailleurs. Je ne vois aucune différence à ce sujet.

Quelle est la nature de la virtuosité dans des œuvres de Rameau comme *La Poule* de la *Suite en sol* ou encore la *Gavotte et ses doubles* de la *Suite en la* ?

La grande difficulté de la *Gavotte* de la *Suite en la* réside dans les grands intervalles utilisés : les arpèges à la main droite ou à la main gauche nécessitent des rotations de poignets pour atteindre la note la plus aiguë. Si on joue la note grave trop rapidement ou à temps, cela donne un son sec et une impression de « boîte à clous ». Il faut faire attention à cela et veiller à bien lier, à obtenir un son comme un roulement de tambour, pour que ce soit résonnant. *La Poule* n'est pas une pièce très difficile. Pour un pianiste qui joue les pièces du XIX^e^ siècle, aucune de ces pièces ne serait difficile à aborder.

Sauf que les difficultés abordées ici ne sont pas du tout les mêmes que dans la musique romantique. La musique n'est pas pensée ici en fonction de la morphologie de la main. De plus, le clavecin comportant deux claviers, il faut s'adapter lorsque la musique est jouée au piano car les mains peuvent se gêner…

Les mains se gênent pour certaines pièces, mais pas dans le cas de la *Gavotte* que j'ai enregistrée sur un seul clavier, qui n'a pu figurer sur le CD faute d'espace, et de *La Poule*. L'un des exemples les plus emblématiques reste les *Variations Goldberg* où il est noté : « à deux claviers ». Il faut vraiment arranger et se pencher sur la partition de Bach pour la jouer au piano. Chez Rameau, cette indication ne figure nulle part. On peut donc tout faire sur un seul clavier. Pour *La Poule*, la difficulté réside dans le fait qu'il y a des indications de dynamiques. Il passe de *P* à *F* tout le temps. Il faut donc trouver le moyen de jouer *P* avec éclat, sans être mou, comme c'est le cas au clavecin.

En citant *La Poule*, je pense également au *Rappel des Oiseaux* du *Premier livre de clavecin*. Ces pièces de genre renvoient toutes deux à un élément extérieur à la musique, des animaux en l'occurrence, que la musique de Rameau, par le biais de figuralismes, essaie d'imiter. Pour interpréter ces pièces, avez-vous, outre le souci technique instrumental des notes répétées pour la première ou de pincés simples pour la seconde, des images mentales qui viennent vous aider pour donner vie à la musique ? L'exemple semble convenu, mais la question pourrait être également posée pour des pièces de danses, le *Prélude* du Premier livre, etc. ?

La fin de votre question est déjà la réponse. Rameau fait partie de la deuxième génération de compositeurs qui viendra utiliser les portraits, soit de personnes, soit d'éléments empruntés à la nature. Revenons au premier qui a innové dans ce sens : François Couperin. Dans ses premiers ordres, il emploie les termes classiques des suites de danses et petit à petit, il les remplace par des portraits, donc des noms de personnes dans le sens d'une description psychologique… ou pas. Mais il ne faut pas oublier qu'il continue à écrire des danses, même dans ses compositions qui comportent un titre. Quand on regarde la partition, on voit une suite de danses classique.

Rameau va peut-être un peu plus loin, mais on arrive toujours à savoir à quelle danse il fait référence. Peut-être que dans le *Rappel des oiseaux*, il a une volonté de décrire une atmosphère champêtre[3], d'imiter le chant des oiseaux avec les mordants appelés « pincés » en France, mais il n'y a pas vraiment de mélodie dans cette pièce. On voit qu'il se détache du carcan de la danse, qu'il fait une pièce libre, à 2 temps d'ailleurs. Donc non, je ne pense pas à cette nature là. Car est-ce que ma « nature » est la même que celle de Rameau ? Je le vois très proche de la philosophie de Jean-Jacques Rousseau et de cette génération des Lumières, de cette volonté de décrire la nature. Est-ce qu'à notre époque, pour quelqu'un comme moi qui vient du Brésil et qui a étudié en France avec tant de parasites visuels et sonores, est-ce que ma nature est celle de Ra-

meau même si je joue sa musique ? J'aimerais bien, mais je ne crois pas. Je ne peux pas dire que je m'inspire de la nature pour pouvoir jouer Rameau…

Je ne parlais pas uniquement de la nature. Je voulais parler de vous en tant qu'interprète : avez-vous des images mentales qui vous aident à créer une atmosphère ou est-ce que vous vous en tenez seulement à la partition ?

C'est très complexe. L'image mentale est tout le temps présente, mais elle passe par une sensation plus profonde de l'univers sonore qui n'est pas forcément attaché à une image… Non, je ne peux pas dire que j'utilise des images mentales pour trouver une atmosphère.

Est-ce que l'effacement du tempérament au piano porte, à votre avis, préjudice à la couleur de la musique et à certains effets produits dans un but imitatif par exemple ?

Absolument pas. En fait, il y a deux réponses. Premièrement, la culture française jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle utilisait un tempérament mésotonique, fondé sur des tierces pures. La répartition du coma syntonique implique qu'on ne peut pas aller au-delà d'une certaine tonalité. Lorsqu'on ajoute des bémols ou des dièses, la musique devient plus « fausse » en quelque sorte. On ne peut donc pas jouer dans des tonalités trop éloignées, à plus de trois altérations de différence. Donc lorsqu'on joue sur un piano, on ne sent pas la couleur du tempérament français, fondé sur le mésotonique. Deuxièmement, pour Rameau, c'est un peu différent. Il commence déjà en 1722 à préconiser le tempérament égal. Mais à la fin de sa vie, il use d'un tempérament dit « Rameau », tempérament français mésotonisant dans lequel il faut savoir si on va jouer dans des tonalités à dièses ou à bémols. C'est un retour aux sources du tempérament français. Mais que faire ? Dans la *Suite en sol*, il va dans différentes tonalités en dièses et en bémols. Si Rameau lui-même devait jouer sa propre suite dans son entier, le problème se poserait. Donc soit on choisissait un tempérament dans lequel on pouvait jouer des dièses ou des bémols, soit on ne jouait pas toute la suite. Ça reste un point d'interrogation.

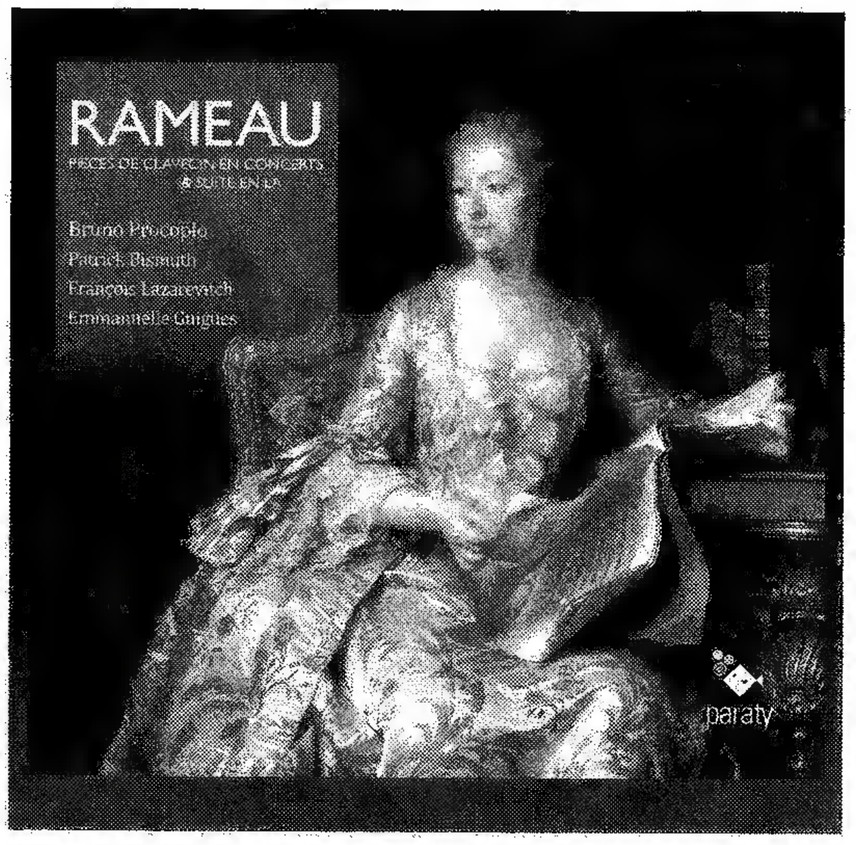


Illustration 3 : Couverture du CD « Rameau *Pièces de Clavecin en concert* », chez Paraty

Rameau affirmait qu'il « faut cacher l'art par l'art même ». Dans quelle mesure la technique doit-elle s'effacer au profit de l'expression ?

J'interprète cette phrase de Rameau autrement. « Cacher l'art par l'art même », c'est une forte volonté d'avoir des principes tellement ancrés que ce qu'il a trouvé fait partie inhérente de l'art, de la composition. C'est d'autant plus profond qu'il a modernisé le discours musical par sa recherche de l'harmonie ; il a écrit un traité d'harmonie[4] qui fait figure de référence pour les intellectuels de l'époque. Sa démarche est de s'interroger sur les fondements de la musique avant de créer sa première note. Il part d'un fondement qu'il a pratiquement inventé. C'est pour ça que sa musique est tellement différente de celle de ses contemporains avec qui il ne partage pas les mêmes fondements harmoniques. C'est la raison pour laquelle il devient très polémique à l'époque.

(Propos recueillis par Laurence Le Diagon-Jacquin (*), Chevigny Saint Sauveur-Paris, été 2014)

(*) Agrégée de musique et maître de conférences (H.D.R.) à l'Université Rennes 2 (E.A. 1279)

Notes

[1] *Rameau in Caracas*, Paraty, 512120, 2013.
[2] Cf. la préface du *Troisième Livre de pièces de clavecin* de Couperin, publié en 1722.
[3] Voir l'article de Marie Demeillez qui précise qu'on ne sait pas s'il veut imiter des oiseaux ou des fanfares de fauconnerie.
[4] Le fameux *Traité d'harmonie réduite à ses principes naturels*, publié en 1722.

Eric Regnier (*)

Commentaire d'écoutes comparées

Jean-Philippe Rameau, *Gavotte et 6 doubles (1728)* / Igor Stravinsky, *Pulcinella, Gavotte et 2 variations (1920)*

L'écoute, dans le cadre d'un commentaire d'écoutes comparées, d'une version pianistique d'une œuvre composée en 1728 pour le clavecin oriente immédiatement le sujet vers les problématiques de l'interprétation, de l'arrangement, de l'hommage. Les candidats auront donc à se questionner sur le « degré d'authenticité » de la deuxième œuvre. Sans recours au titre ni à la partition, il faut donc écouter tous les paramètres. L'exemple choisi ici peut sembler un peu machiavélique mais est source de pistes de réflexion intéressantes.

Ce qui frappe en premier lieu, chez Stravinsky (en admettant que l'on n'ait pas reconnu l'œuvre ni son compositeur, ce qui serait parfaitement excusable dans ce type d'épreuve), c'est l'orchestration moderne, la couleur « musique de film » due notamment aux contrechants de cor et l'harmonie contenant certains « reflets » ou détails anachroniques (neuvièmes non résolues, doubles appoggiatures, septièmes parallèles, etc.) au sein d'un ensemble compositionnel très proche du style de l'époque de Rameau.

Comme l'œuvre de Rameau, il s'agit d'une pièce lente a deux temps binaires, de forme binaire à reprises et dont la deuxième partie est à peu près deux fois plus longue que la première. Le thème A dans les deux cas est en deux incises au parcours harmonique identique (Ial ; IaV). La seconde partie fait entendre également chez les deux compositeurs une marche ascendante partant d'une autre tonalité (ton relatif chez Rameau, sous-dominante chez Stravinsky) avant de réaffirmer la tonalité initiale.

Chez Stravinsky cependant, la deuxième partie n'est pas reprise et si l'ensemble se répartit sur trente-deux mesures (parfait multiple de quatre), la première partie en contient dix et la seconde vingt-deux, ce qui n'est pas courant. Chez Rameau, dans les doubles, la carrure et l'harmonie sont identiques au thème. Chez Stravinsky la première variation est typique du XVIII[e] siècle dans son contour mélodique et son harmonie calquée sur le thème, c'est la « variation en triolets » habituelle La seconde variation donne quelques surprises de carrure. La partie B est reprise du fait que le tempo a doublé mais on sent qu'elle repart une mesure en avance (on a trente-et-une mesures et non plus trente-deux) et lors de la reprise, la marche harmonique est elle aussi amputée d'une mesure, la flûte « coupant la parole » au cor (tuilage). Cette carrure « accélérée » est le fait d'un grand rythmicien et tout à fait inusitée au XVIII[e] siècle.

Mais c'est surtout l'orchestration qui doit éveiller des soupçons.... Si la mélodie semble vraiment de style XVIII[e] (et pour cause, elle fut composée par Pergolese vers 1730 ou au moins attribuée à lui à cette époque), l'orchestration (orchestre de trente-deux musiciens, bois par deux sans clarinette comme à l'époque, deux cors une trompette et un trombone) est bien plus proche de nous dans son utilisation. L'expression « musique de film » employée plus haut s'adresse dans ce cas à l'orchestration hollywoodienne souvent très proche des inventions et habitudes de Stravinsky ou Ravel. Ainsi, les contrechants et solos de cor qu'on entend étaient impensables ou au moins très délicats à l'époque de Rameau qui ne connaissait que le cor naturel (sans pistons), la prédominance des vents est une signature du compositeur russe. C'est devenu un cliché de la musique de film américaine.

Ainsi, nous avons deux œuvres revisitées avec de chaque côté, un effort d'authenticité important mais sans volonté d'aller trop loin et de s'éloigner des possibilités naturelles des ressources sonores des instruments utilisés. Alexandre Tharaud au piano attache une très grande importance aux agréments, il n'en altère cependant pas la sonorité du piano à ce prix. Il remplace certains effets de timbre nés du double clavier d'un clavecin par des effets de nuances ou ajoute plus de piqué à son phrasé pour pallier l'absence d'un deuxième clavier (Quatrième Double). Igor Stravinsky a utilisé, à la demande de Serge de Diaghilev (directeur des Ballets Russes), des fragments d'œuvres attribuées à Pergolese et les a liés, arrangés et orchestrés en s'attachant à en garder l'identité de départ. Simplement, il l'a un peu remaquillée à la mode de son temps, enrichissant l'harmonie d'effets inconnus en 1730 et utilisant la richesse des timbres instrumentaux à sa disposition sans retenue ou volonté d'illusionnisme. Pulcinella créa une grande surprise puisque le public attendait, à cette époque, une sorte de continuité du Sacre du Printemps (1913). Ce fut le départ d'une vogue « néo-classique » assez prolifique. Alexandre Tharaud joue Rameau au piano sans essayer de singer le clavecin et Igor Stravinsky fait du Stravinsky avec du Pergolese.

(*) Professeur agrégé, 1[er] prix de Culture Musicale et prix d'Analyse au CNSMDP

Jean-Claire Vançon (*)

Fiche de synthèse : Dossier Jean-Philippe Rameau

Les œuvres au programme du Bac 2015 sont extraites des quatre principaux livres dédiés par Rameau au clavecin : le *Premier livre de pièces pour clavecin* de 1706 (extrait proposé : *Prélude*), les *Pièces de clavessin avec une méthode pour la méchanique des doigts* de 1724 (*Le Rappel des oiseaux*), les *Nouvelles suites de pièces de clavecin* publiées vers 1729 (*Gavotte* et doubles, deux *Menuets*, *La Poule*, *Les Sauvages*, *L'Enharmonique*) et les *Pièces de clavecin en concerts* de 1741 (*La Livri*, *L'Indiscrète*). Elles sont, en outre, proposées dans des interprétations variées :

- *au piano* : extraits des quatre pièces de Rameau enregistrées par Robert Casadesus (Columbia, 1952) et du 3ème livre gravé par Alexandre Tharaud (Harmonia Mundi, 2011) ;
- *au clavecin* : extraits des intégrales enregistrées par Trevor Pinnock (CRD Records, 1974-76) et Christophe Rousset (L'Oiseau Lyre, 1991) ;
- ***au clavier numérique*** : extrait de l'intégrale auto-produite enregistrée à domicile avec le logiciel Sonar par Claudio Colombo (2012) ;
- *à l'orchestre* : extrait de l'enregistrement par Les Talens Lyriques (DECCA, 2003) des *Concerts en sextuor*, transcription pour cordes des *Pièces de clavecin en concerts*.

I. L'INTERPRÉTATION ET L'ARRANGEMENT

Pour une lecture « *baroqueuse* » de Rameau

Si la musique ancienne en général (et Rameau en particulier) fut jouée Europe au XIXe et au XXe siècles, son interprétation connut à partir des années 1950 un bouleversement sans précédent, dans le cadre d'un mouvement souvent désigné comme étant celui des « *baroqueux* ». Ce mouvement, qui essaima d'abord dans les pays du Nord, en Autriche et aux U.S.A., ne concerna réellement la France et la musique française qu'après la fondation de l'Institut de Musique et Danse Anciennes d'Île-de-France (1976-1986). Créé en 1987, le Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV) devait ensuite conférer définitivement une aura internationale à la musique française du Grand Siècle.

Les « baroqueux » portèrent sur la « *musique ancienne* » un regard renouvelé :

- *en l'étudiant sur des partitions supposées enregistrer le mieux possible les intentions du compositeur.* Qu'en est-il de Rameau ? Ses livres de clavecin, dont nous ne sont parvenus aucun manuscrit autographe, ont été édités et réédités de son vivant. Or les versions divergent parfois selon les éditions : laquelle choisir ?
- *en lisant ces partitions comme la lurent leurs premiers* interprètes, alors que tout n'y est pas noté (« *inégalité* » des brèves, tempo, phrasé, dont la détermination suppose un travail avec des spécialistes de la danse ancienne), ou noté selon des codes qui ne sont plus les nôtres (comme les ornements, dont Rameau donnera deux tables : une en préface du 1er livre, une autre en tête de la 1ère réédition du 2ème livre).
- *en utilisant des instruments comparables à ceux de ces premiers interprètes.* L'interprète ramiste fera ainsi le choix d'un clavecin français de la 1ère moitié du XVIIIe siècle (fabriqué par Hemsch, Goujon ou Blanchet), original ou copié par un facteur moderne.
- *en accordant ces instruments comme on aurait pu le faire à l'époque* : du temps de Rameau, l'octave n'est pas, en effet, partagée en douze demi-tons égaux. Choisir un système d'accordage, c'est privilégier certains intervalles « *purs* » plutôt que d'autres (qui sonneront plus durement), et faire sonner singulièrement une tonalité.
- *en jouant de ces instruments comme on en jouait à l'époque*. Rameau a justement laissé en préface de précieuses indications sur l'art de jouer du clavecin.

Illustration 1 : Christophe Rousset au clavecin

I.2. Rameau au piano : un contresens ?

Ainsi jouer Rameau au piano pourrait-il apparaître pour les « *baroqueux* » comme un funeste contresens. Rappelons toutefois que Rameau s'est lui-même employé à arranger certaines de ses pièces pour d'autres instruments que le clavecin. Les pièces du 4ème livre sont ainsi à jouer « *en concerts, avec un violon ou une flûte, et une viole ou un deuxième violon* » ou au clavecin seul ; *La Livri* et *L'indiscrète* furent d'ailleurs d'emblée publiées par Rameau sous deux versions (en concerts, et solo). Il transcrit en outre fréquemment pour l'orchestre de ses opéras certaines de ses pièces pour clavecin : *Le Rappel des oiseaux*, *Les Sauvages*, les deux *Menuets* ou *La Livri* sont de celles-là. Les *Concerts en sextuor*, transcription pour cordes des *Pièces de clavecin en concerts* et de cinq pièces pour clavecin ne sont certes pas autographes ; mais ils sont contemporains du temps de Rameau, et indiquent combien l'effectif ou l'instrument avec lequel il convenait d'interpréter une pièce était, d'abord, celui dont on disposait. À envisager l'interprétation de Rameau au piano comme une manière de l'arranger, il n'y a donc aucun contresens à s'y livrer. Le choix d'un clavier numérique par Colombo semble plus discutable, justifié qu'il est d'abord par le fait que l'interprète, enregistrant à domicile, n'y possède pas un piano acoustique de qualité.

Ajoutons que l'on peut jouer Rameau au piano en prenant en compte les acquis des « *baroqueux* » – comme le fit Tharaud, sollicitant les conseils du claveciniste Olivier Baumont. Car la querelle des « *romantiques* » et des « *baroqueux* », dans laquelle les premiers regardaient avec dédain les pratiques et les répertoires des seconds (qui estimaient en retour que les premiers n'avaient rien compris) est aujourd'hui bien révolue. La représentation triomphale d'*Atys* de Lully à l'Opéra de Paris en 1987 semble y avoir fortement contribué. Et n'est-ce pas pour Harmonia Mundi – le label historique des « *baroqueux* » – que Tharaud enregistra, au piano, le 3ème livre de Rameau ?

Illustration 2 : Alexandre Tharaud au piano

I.3. La marge de manœuvre de l'interprète

L'attention ainsi portée à l'œuvre et au compositeur par des « *baroqueux* » en quête « *d'un son perdu* » semble considérablement limiter la marge de manœuvre de l'interprète. Le *credo* énoncé par Nikolaus Harnoncourt (un des patriarches du mouvement) désigne toutefois une position plus complexe : « *Il nous faut savoir ce que la musique veut dire pour comprendre ce que nous voulons dire par elle.* » Qu'il soit appelé à laisser l'œuvre inspirer sa démarche ne suppose pas que l'interprète n'ait pas des choix à faire pour donner une réalité sonore à cette démarche : si l'interprétation de *La Poule*, par Rousset et Pinnock prend en compte à chaque fois ce que l'on peut savoir de ce « *que la musique veut dire* », et si les deux musiciens se sont précisément renseignés sur les conditions d'exécution du XVIIIe siècle, leurs deux interprétations n'en sont pas moins très différentes. Claudio Colombo, qui ne s'informe pas plus qu'il n'assume de choix, déroge à ces impératifs. Mais c'est un musicien dont la réputation n'aurait probablement pas dépassé le cercle de ses élèves privés milanais si les plateformes de téléchargement ne permettaient pas aujourd'hui à tout un chacun de diffuser ses enregistrements.

II. LE TIMBRE ET LE SON

2.1. Les pièces pour clavecin de Rameau : l'empreinte des modèles

Les pièces pour clavecin de Rameau s'inscrivent dans des traditions bien identifiées de genres et de formes. Ainsi le *Premier livre* de 1706 n'est-il rien d'autres qu'une suite de danses, ouverte par un prélude non mesuré (genre florissant au XVIIe siècle, abandonné ensuite). La plupart des pièces du 2ème livre, elles, portent des titres (comme *Le Rappel des oiseaux*, pièce de musique imitative sans inspiration chorégraphique), suivant en cela l'exemple des trois premiers livres de clavecin de François Couperin. Le 3ème livre mêle danses et pièces à titre : la première suite du recueil, en *La*, reprend la disposition traditionnelle allemande-courante-sarabande suivie de pièces plus variées

(dont la *Gavotte* qui, pour être une danse, n'en est pas moins suivie de doubles dont la virtuosité interdit de les jouer au tempo usuel de la gavotte). La suite en *Sol* en revanche, est librement composée de pièces de caractères – à l'exception des deux menuets au programme. Hors quatre petites danses (menuets et tambourins), toutes les pièces du 4ème livre portent des titres. Elles proposent surtout au public un genre encore nouveau en France : celui des sonates avec clavecin obligé (par opposition aux œuvres avec basse continue). Rameau fait en outre usage de modèles formels traditionnels : ceux du rondeau (en vogue depuis François Couperin, avec l'alternance d'un refrain et de plusieurs couplets) et de la forme binaire à reprises (qui est usuellement celle des danses de la suite, avec deux parties A et B chacune reprise successivement). Le tableau que nous faisons figurer à la fin de cette synthèse fait le point analytique sur les œuvres au programme.

2.2.Une manière ramiste de faire sonner le clavecin

Cette empreinte des modèles se retrouve dans la manière qu'a Rameau d'écrire pour l'instrument. Ainsi reprend-t-il à son compte la richesse de l'ornementation, manière proprement française de faire sonner le clavecin. Un « *pincé* », par exemple, permet d'y fabriquer une attaque frémissante et dynamique, avec une riche résonance. Rameau s'approprie également le « *style luthé* » des clavecinistes nationaux, friand qu'il est d'un jeu « *surlié* » : ce mode d'exécution, qui consiste à tenir une note alors que l'on joue la suivante, gouverne notamment l'écriture du *Prelude*, du *Rappel des oiseaux* ou de *La Livri*.

Mais Rameau explore ailleurs des voies qui lui sont propres. *L'Enharmonique* permet ainsi au compositeur-théoricien qu'il est de jouer avec le système d'accordage du clavecin : la saveur des modulations et des couleurs harmoniques induite par le tempérament y devient un enjeu d'invention. Il explore surtout à partir du deuxième livre de nouveaux modes de jeux. Particulièrement virtuoses, les six doubles de la *Gavotte* rassemblent les principaux traits de la modernité du clavecin de Rameau (gammes, arpèges, sauts, croisements de mains, « *batteries* », « *roulemens* ») : celle-ci, qui trahit certaines influences étrangeres (Haendel, sonates italiennes), imposera en retour sa marque sur l'écriture française pour clavecin, en lien avec une évolution de la facture instrumentale.

2.3. Faire sonner le piano ?

Comment, dès lors, faire sonner au piano des pièces si intimement conçues pour le clavecin ? Probablement convient-il de ne pas tenter d'imiter ce dernier, mais de trouver dans les ressources propres du piano de quoi faire sonner Rameau : c'est bien dans la capacité qu'a l'instrument moderne de jouer des intensités et de différencier des plans sonores que Tharaud enracine sa lecture du 3ème livre. Charge en outre au pianiste de trouver une manière de donner du sens aux ornements, quitte pour cela à ne pas les jouer comme Rameau le prescrit. Mais n'est-ce pas au fond lorsqu'il adopte l'écriture de clavecin la plus moderne (les derniers doubles de la *Gavotte*) que ce répertoire convainc le mieux des oreilles désormais habituées aux interprétations sur clavecin ?

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

BEAUSSANT, Philippe (dir.), *Rameau de A à Z*, Paris, Fayard/IMDA, 1983.
BEAUSSANT, Philippe, *Vous avez dit baroque ? Musiques du passé, pratiques d'aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 1994 (1988).
BOUISSOU, Sylvie, *Jean-Philippe Rameau*, Paris, Fayard, 2014.
NATTIEZ, Jean-Jacques, « Interprétation et authenticité », in NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Arles / Paris, Actes Sud / Cité de la Musique, 2004, t. II : « Les savoirs musicaux », p. 1128-1148.
ROUSSET, Christophe, *Jean-Philippe Rameau*, Arles, Actes Sud / Classica, 2007.
THARAUD, Alexandre, *Piano intime. Conversations avec Nicolas Southon*, Paris, Philippe Rey, 2013.

(*) Docteur en musicologie, agrégé de musique et lauréat de trois premiers prix du CNSMDP. Co-directeur du CFMI d'Orsay et conseiller artistique de l'Ariam Île-de-France

À propos des pièces au programme : quelques éléments d'analyse musicale

Titre		Ton principal	Forme générale	Traits stylistiques ; versions alternatives et arrangements	
Prélude		*La* mineur	Deux parties : 1° partie « *non-mesurée* » , 2° partie mesurée (12/8) dans le style d'une gigue italienne	Partie non-mesurée avec arpèges en style luthé ; fausses relations dans la marche harmonique, m. 15-20.	
Le Rappel des oiseaux		*Mi* mineur	Forme binaire à reprises	Musique imitative ; unité motivique ; le début de la 2de partie reprend le motif initial transposé en Sol M ; style luthé Version pour orchestre dans *Naïs*	
Gavotte	Simple	*La* mineur	Forme binaire à reprises	Mesure à 2 temps et carrure de 4 mesures typiques de la gavotte	
	1er double			Doubles-croches conjointes (« *roulemens* ») à la MD ; thème gavotte à la MG	
	2ème double			Doubles-croches conjointes (« *roulemens* ») à la MG ; thème gavotte à la MD	
	3ème double			Contrepoint à 3 voix, thème en noires à la voix supérieure, voix intérieure en doubles	
	4ème double			Ecriture en batteries (notes répétées alternant MD et MG)	
	5ème double			Arpèges en doubles à la MD (grands intervalles, usage du pouce)	
	6ème double			Arpèges en doubles à la MG (grands intervalles, usage du pouce), thème en noires à la MD	
Menuets	*Menuet* 1	*Sol* Majeur	Forme binaire à reprises	Carrures de 4 mesures ; symétries mélodiques (phrases de type ab-ab') ; matériau motivique apparenté	Version pour orchestre et voix dans *Castor et Pollux* (texte différent dans la version de 1733 et celle de 1754)
	Menuet 2	*Sol* mineur	Forme binaire à reprises		Version pour orchestre dans *La Princesse de Navarre*
La Poule			Forme binaire à reprises (relation entre les fins des deux parties // prémisses de la sonate classique)	Musique imitative ; unité motivique (notes répétées, irrégularités rythmiques, arpèges, batteries) ; carrures irrégulières ; oppositions de nuances (*fort* et *doux*) Version en sextuor dans les *Six Concerts en Sextuor*	
Les Sauvages		*Sol* mineur	Forme rondeau à 2 couplets	Inspiré par le chant et la danse de deux Indiens de la Louisiane Version pour orchestre et chœur dans *Les Indes Galantes*	
L'Enharmonique		*Sol* mineur	Forme binaire à reprises	Couleurs harmoniques inouïes par usage des enharmonies *Do#-Ré ♭* ou *Sol#-La ♭* . Version en sextuor dans les *Six Concerts en Sextuor*	
La Livri		*Do* mineur	Forme rondeau à 2 couplets	Titre évoque un lieu ; rythme de gavotte (mesure à 2 blanches avec levée d'un temps) ; pratique du jeu « *surlié* » ; passage du pouce dans les arpèges MG Versions : en concerts, pour clv, en sextuor (*Six Concerts en Sextuor*), pour orchestre (*Zoroastre*),	
L'Indiscrète		*Si ♭* Majeur	Forme rondeau à 2 couplets	Versions : en concerts, pour clv seul, en sextuor (*Six Concerts en Sextuor*)	

2. Dossier Harvey

Bruno Bossis (*), Baptiste Lemoine (**)

Jonathan Harvey (1939-2012) : parcours de l'œuvre

Né le 3 mai 1939 à Sutton Coldfield dans le Warwickshire, Jonathan Harvey est considéré comme une figure unique parmi les compositeurs anglais de la seconde moitié du XXe siècle et du début du XXIe siècle. Son style très personnel, imprégné à la fois de la tradition vocale anglaise et des techniques compositionnelles sérielles, son engagement en faveur des nouvelles technologies ou encore sa grande passion pour les traditions spirituelles orientales, font de lui l'un des représentants les plus originaux de la musique contemporaine de ces dernières décennies. Sa musique, exigeante et loin de toute facilité, témoigne d'une grande rigueur d'écriture au service d'une pensée, d'une spiritualité, et d'un imaginaire poétique exigeant. L'ensemble de l'œuvre de Jonathan Harvey reflète une évolution constante de son style musical depuis ses premières œuvres de jeunesse des années soixante jusqu'à sa période de maturité des années quatre-vingt-dix et deux mille. Ce cheminement musical montre aussi un compositeur qui, selon les mots de Célestin Deliège, « *pourrait apparaître, grâce à un calme et une sérénité qui émanent de toute sa personne, comme un homme d'une époque moins contrainte par l'urgence que la nôtre* »[1]. Atteint de la maladie de Charcot[2] il décède le 4 décembre 2012 à Lewes.

I. LES ANNÉES DE FORMATION

Jonathan Harvey est le fils d'un homme d'affaires, pianiste autodidacte et amateur de Scriabine et Fauré. Il a neuf ans quand il entre au St Michael's College de Tenbury, école renommée où il apprend le violoncelle et le piano. Il reçoit également une formation de choriste et chante régulièrement au cours des offices religieux. Cette pratique du chœur et plus particulièrement la fréquentation de ces rites l'impressionnent fortement.

Le jeune Harvey poursuit ses études à la Repton School, période où il perd cette proximité avec la religion. C'est dans ces années-là qu'il est présenté à Britten, l'un des grands représentants de la musique anglaise de cette époque. Cette rencontre est décisive dans son parcours car, en plus de l'encourager, Britten lui conseille celui qui sera son futur professeur de composition, l'éditeur et chef d'orchestre Erwin Stein, un Viennois et ancien élève de Schönberg, réfugié à Londres depuis la fin des années 1930. De cette courte période, Harvey retiendra particulièrement cette rigueur formelle issue de l'école viennoise et de l'écriture dodécaphonique. Il entre en 1957 à l'Université de Cambridge. A la mort de Stein en 1958, Britten l'oriente vers Hans Keller, lui aussi réfugié viennois et ancien élève de Schönberg. Son enseignement se révélera très bénéfique pour le jeune compositeur, en particulier pour les aspects psychologiques liés à l'écoute, Hans Keller étant un bon connaisseur de la psychanalyse.

Une fois ses études terminées, Harvey commence, en 1964, une carrière d'enseignant à l'université de Southampton, qu'il poursuivra par la suite à l'université du Sussex de 1977 à 1993, et à l'université Stanford de 1995 à 2000.

Illustration 1 : Photo de Benjamin Britten

II. LES ANNÉES SOIXANTE ET LE DÉBUT DES ANNÉES SOIXANTE-DIX : ŒUVRES DE JEUNESSE, MUSIQUE ANGLAISE ET SÉRIALISME

Cette période est marquée par l'influence de ses premières rencontres musicales, même si elle laisse en même temps présager les traits de ce qui sera son style de maturité. La fréquentation du plain-chant et de la musique sacrée anglicane ancre ses premières compositions dans la tradition. Le sérialisme participe également à la formation du style de Harvey, notamment à travers

l'enseignement de Stein et Keller.
De 1964 à 1977, alors à l'université de Southampton, Harvey enseigne la composition et la musique des première et seconde écoles de Vienne. C'est pendant cette période qu'il approfondit son approche de la théorie analytique schenkérienne, théorie qu'il enseigne à l'université. Son intérêt pour ce type d'analyse le pousse à s'interroger sur sa musique et celle de son époque. Autant de questions qui entretiennent sa réflexion sur la musique. De 1969 à 1970, il part étudier à l'université de Princeton avec Milton Babbitt, l'un des représentants les plus actifs de la musique sérielle aux États-Unis. L'apport de ces procédés d'écriture sériels s'entendent dès 1972 dans sa *Cantata VII (On Vision)*. Mais l'influence de Babbitt sur Harvey se situe également sur un autre plan. Le compositeur américain est en effet un grand passionné de musique électronique et, tout comme ce dernier, Harvey ne tardera pas à croiser l'écriture sérielle et les techniques électroacoustiques.
Un autre moment majeur dans la vie artistique de Harvey est sa rencontre avec Karlheinz Stockhausen en 1966 à Darmstadt. Le compositeur de Cologne impressionne fortement le jeune musicien par son style qui contraste radicalement avec celui qui est alors dominant en Angleterre (Britten, Tippett, Vaughan-Williams, Walton). Cet échange est si important, qu'en 1969, Harvey commence à écrire un livre sur la musique de Stockhausen. Dans un entretien accordé en 2000 à Arnold Whittall, Harvey affirme encore que Stockhausen « […] *est resté un guide mystérieux à travers mon œuvre* »[3]. Stockhausen, tout comme Babbitt, recherchait un élargissement des possibilités de la lutherie instrumentale par l'usage des nouvelles technologies. Pendant toute sa vie, Harvey admira beaucoup l'œuvre de Stockhausen pour ses architectures musicales complexes, qui se nourrissent de la recherche d'une vision structurelle du temps.
Toutes ces rencontres ont contribué à façonner l'univers musical du jeune compositeur qui « *avait plus de trente ans quand il estima que sa formation était achevée* »[4]. Ses premières œuvres de jeunesse se démarquent déjà du style alors dominant dans l'Angleterre de l'époque, en s'appuyant d'une part, sur ce qui s'appellera bientôt le post-sérialisme et d'autre part sur les découvertes récentes de l'électronique. Même si son style de jeunesse n'est pas encore tout à fait personnel, il n'en est pas moins original, et comporte déjà certains germes de ce qui sera plus tard son style de maturité, notamment la transparence de la texture sonore et la flexibilité formelle

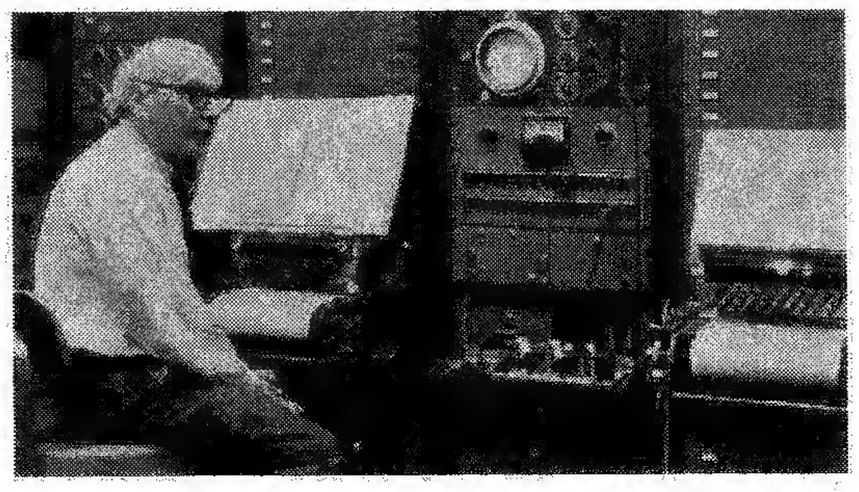


Illustration 2 : Photo de Milton Babbitt

III. LES ANNÉES SOIXANTE-DIX : VERS UN STYLE PLUS CONTEMPLATIF, FUSION ENTRE MUSIQUE ET SPIRITUALITÉ

Il convient ici, dans un premier temps, de définir le terme « spiritualité » afin d'éviter de se méprendre sur Jonathan Harvey, que certains considèrent à tort, encore de nos jours, comme un compositeur mystique et religieux. Une religion se définit à travers une dimension communautariste et sociale, alors que la spiritualité se vit individuellement et intérieurement. La religion relie (du latin *religare*), la spiritualité délie (libère). Vers 1972, Jonathan Harvey découvre les écrits de Rudolf Steiner, grand spécialiste de Goethe et fondateur de l'anthroposophie. Selon Steiner, tous les objets de notre monde, même ceux de la nature la plus triviale, possèdent une composante, une nature spirituelle. Cette pensée influence fortement Harvey qui confie, lors d'un entretien avec le musicologue Arnold Whittall : « *Steiner a eu un impact sur ma musique, celui d'une dissolution de certains formalismes clairs et classiques en des textures plus impressionnistes,* […]. *C'est un type d'univers sonore qui s'éloigne de la netteté du discours, de l'affirmation, pour installer un autre type d'univers musical: celui d'une vie dans le son qui n'est pas précisément définie par un raisonnement ou une logique, mais simplement comme un état particulièrement intense de l'être* »[6]
A partir des années 1970, Harvey commence à rapprocher sa musique de la spiritualité. Sa trilogie *Inner Light*, composée entre 1973 et 1977 et en partie écrite sur des textes de Steiner, montre déjà une évolution vers une musique plus contemplative, même si elle reste construite sur des procédés d'écriture encore reconnaissables. L'originalité du langage musical de Harvey, qui apparaît d'une façon plus évidente encore dans son style de maturité, repose sur ce contraste entre les gestes musicaux fortement ancrés dans le temps et l'usage de mélodies et d'harmonies extatiques, estompant ou transcendant la temporalité musicale.

IV. LE DÉBUT DES ANNÉES QUATRE-VINGT : SPIRITUALITÉ CHRÉTIENNE ET TECHNOLOGIE

Cette période est décisive dans le parcours du compositeur. Elle est marquée par deux événements majeurs : sa participation à la vie de la cathédrale de Winchester et ses premiers travaux avec l'Ircam.

Ayant inscrit son fils Dominic au chœur d'enfants de la cathédrale de Winchester, le compositeur est très impressionné par la qualité de cet ensemble vocal mais aussi par l'acoustique particulière du lieu. Il écrit alors une douzaine d'œuvres pour ce chœur, telles que *O Jesu nomen dulce* (1979) et *Hymn* (1979). Ce travail lui permet de nouer des liens amicaux avec le doyen de la cathédrale mais aussi avec l'évêque Taylor. Le point culminant de cette collaboration restera pour Harvey la composition de son opéra d'inspiration religieuse, *Passion and Resurrection*, créé en 1981. Cette œuvre comporte deux parties. Si *Passion*, apparaît comme « *une musique assez austère, voire cruelle et brutale* »[7], *Résurrection*, montre pour la premiere fois dans l'œuvre de Jonathan Harvey un exemple d'harmonie polarisée rayonnant à partir d'un axe de symétrie, procédé qui va se généraliser plus tard dans sa musique. Le langage harmonique est ici fortement structuré afin de conférer aux textures sonores un aspect flottant, affranchi des lois de la tonalité mais stable à l'audition. Cette sensation de lévitation est mise au service de la transcendance spirituelle chrétienne. Elle apparaît comme une métaphore de la résurrection qui libère le Christ de la souffrance terrestre. L'usage que fait Jonathan Harvey de ces procédés musicaux traduit avec force et profondeur son approche spirituelle de la musique.

Cette expérience musicale acquise à la cathédrale de Winchester l'inspire également quand, à la même époque, il est invité à l'Ircam (Paris). De cette collaboration naît *Mortuos Plango, Vivos Voco* (1980), musique pour bande seule, entièrement réalisée sur ordinateur à partir de sons enregistrés : celui de la voix de son fils Dominic, et celui de la grande cloche ténor de la cathédrale de Winchester. Cette pièce est la première d'une série d'œuvres marquantes, toutes créées en collaboration avec l'Ircam : *Bhakti* (1982), *Ritual Melodies* (1990), *Advaya* (1994), *Quatuor à cordes n° 4* (2003), *Wagner Dream* (2007) et *Speakings* (2008). Chez Harvey, l'électronique est rarement utilisée pour créer des gestes musicaux spectaculaires, mais plutôt des textures plus souples, des zones d'ambiguité. Dans sa *Madonna of Winter and Spring* (1986) par exemple, l'électronique engendre une réverbération qui, en prolongeant les résonances de l'orchestre, brouille en partie la perception d'éléments musicaux individualisés.

De manière générale, l'usage des technologies ne représente pas un obstacle à son approche spirituelle de la musique. Bien au contraire, le compositeur a toujours considéré que cet usage des technologies constituait un moyen supplémentaire pour l'exploration de l'univers sonore.

Illutration 3 : Photo de Jonathan Harvey en 2009

V. LES ANNÉES QUATRE-VINGT ET QUATRE-VINGT-DIX : VERS UNE VISION MYSTIQUE

Parallèlement à sa familiarisation avec la musique électroacoustique, les années quatre-vingt montrent chez le compositeur les débuts d'un intérêt grandissant pour le bouddhisme qui caractérisera les années suivantes. *Bhakti* (1982) est la première œuvre a dévoiler cette attirance avec notamment une citation d'extraits du *Rig Veda* inscrite sur la partition à la fin de chaque mouvement. Le titre sanskrit signifie « dévotion », notion qu'il ne faut pas comprendre ici comme un attachement aveugle et stérile à un rite appartenant à une religion, mais comme un chemin, une voie conduisant au salut. L'évocation d'une lumière empreinte de spiritualité dans *Valley of Aosta* (1988) s'inspire d'un tableau de Turner, où l'on assiste à une « *explosion d'énergie et de lumière diffractee* »[8]. Comme dans le tableau, la matiere est palpable, mais les éléments qui la constituent ne peuvent être discernés individuellement. Toute idée de pluralité est dépassée. Dans ses *Ritual Melodies* (1990), œuvre pour bande seule, la musique évoque des rituels imaginaires au moyen de chaînes mélodiques et de timbres ambigus générés par l'ordinateur. L'impossibilité de catégoriser précisément les objets sonores favorise une impression, qui peut sembler contradictoire, d'unicité et de vide. Dans *From Silence* (1988), le silence est ressenti selon les dires du compositeur, comme « *l'état zéro dans lequel la paix profonde et la créativité sont vécues* ». *Advaya* (1994), dont le titre sanskrit signifie « absence de dualité », propose aussi une recherche d'unité en fusionnant intimement l'univers sonore du violoncelle et celui de l'électronique en textures sonores complexes offertes à la méditation. Cette forme de contemplation extatique est éprouvée de manière plus évidente encore dans *Tranquil Abiding* (1998), à travers une musique sereine et apaisée où le rythme lent et continu de la respiration engendre un état combinant à la fois concentration et plénitude.

VI. LES ANNÉES DEUX-MILLE : UN STYLE MUSICAL DE MATURITÉ

Si les années quatre-vingt-dix témoignent d'un style musical de plus en plus maîtrisé et de plus en plus personnel, les années deux mille montrent un compositeur au sommet de son art.
De 2005 à 2008, Harvey est compositeur associé avec le BBC Scottish Symphony Orchestra, dirigé à l'époque par Ilan Volkov. C'est au cours de cette collaboration qu'il compose sa trilogie relative à la purification bouddhiste : *Body Mandala* (2006) (purification du corps), *...towards a Pure Land* (2005) (purification de l'esprit) et *Speakings* (2007-2008) (purification de la parole). Cette trilogie s'inspire des rituels de purification dans les monastères bouddhistes tibétains dont Jonathan Harvey a été témoin lors d'un séjour en Inde du Nord. Dans *Body Mandala*, la musique traduit *« l'aspect sauvage et féroce »*[9] de la purification, notamment à travers le vibrato de lèvres des cuivres qui provoque un effet de pulsation sur une note tenue, *« comme si une grande énergie était nécessaire pour purger les mauvaises tendances de l'ego »*[10]. Ce caractère énergique contraste avec la beauté apaisée et délicate de la deuxième pièce intitulée *...towards a Pure Land*. Contrairement à la pièce précédente, celle-ci fait entendre un *continuum* sonore construit sous la forme d'une arche comprenant des développements. L'idée du « Pure Land » se retrouve au centre de la pièce dans un passage d'un calme stupéfiant joué par un ensemble de cordes divisé à l'extrême, et où les lents et imperceptibles changements d'harmonies se perdent dans cette fusion sonore complexe. Cette combinaison dépeint le concept bouddhiste d'un *« état d'esprit au-delà de la souffrance et où il n'y a aucune prise »*[11]. *Speakings*, la dernière pièce de ce cycle, réunit la parole humaine et la musique orchestrale en faisant vivre à l'auditeur l'apprentissage du langage par l'orchestre. Elle comporte un dispositif électronique, réalisé à l'Ircam par Arshia Cont et Gilbert Nouno, permettant notamment la spatialisation et la vocalisation de sons instrumentaux captés en temps réel par des microphones. Le compositeur précisait dans les notes de programme : *« C'est comme si l'orchestre apprenait à parler, comme un bébé avec sa maman, comme le premier homme, ou comme entendre une langue très expressive que l'on ne comprend pas. »*[12] Divisée en trois mouvements, *Speakings* est le théâtre d'une intense activité de la parole retraçant son évolution jusqu'à son retour vers un état originel. Si toutes les pièces du cycle s'inspirent de rituels, *Speakings* puise en partie sa richesse dans l'idée d'une parole pure et originelle que caractérise la forme du mantra dans la mythologie bouddhiste indienne.
Wagner Dream (2007), son troisième opéra, reste l'une des pièces majeures de cette période. Il met en relation les derniers instants de la vie de Wagner et son projet peu connu du grand public, un opéra inspiré d'une histoire bouddhique et resté à l'état de synopsis. Harvey met en scène le personnage de Wagner, foudroyé par une crise cardiaque, qui assiste en rêve à l'opéra qu'il n'a jamais écrit, mettant en scène l'amour impossible entre Prakriti et Ananda. Si Prakriti choisit le renoncement bouddhiste, le personnage de Wagner choisira *in fine* le combat douloureux et désespéré de la vie sur terre. Comme pour *Speakings*, l'électronique joue ici un rôle essentiel. Elle favorise la dissolution des textures sonores et apporte ainsi une vision plus nuancée, et sans doute plus bouddhiste du monde. Le dispositif électronique permet un grand nombre de traitements sonores en temps réel et des rythmes de spatialisation joués pendant le spectacle sur une tablette graphique. Mais le procédé majeur de *Wagner Dream* reste l'utilisation de chaînes mélodiques[13] qui, de manière plus complexe que dans ses précédentes pièces, irrigue en profondeur le discours musical tout en l'unifiant.
Enfin, *Weltethos* (2011) peut être considérée comme l'œuvre testamentaire de tout le parcours du compositeur. Composée sur un livret du théologien Hans Küng, cette pièce orchestrale et chorale peint une gigantesque fresque musicale en six mouvements. Elle explore l'héritage spirituel de 2500 ans d'histoire de l'humanité à travers les grands textes sacrés des six grandes religions actuelles : le judaïsme, le confucianisme, l'hindouisme, le christianisme, le bouddhisme et l'islam. Elle synthétise aussi une grande part du parcours du compositeur : on y retrouve son expérience de la musique vocale, l'empreinte des techniques électroacoustiques sur sa musique (même si *Weltethos* ne comporte pas de dispositif électronique), son habileté et sa grande rigueur d'écriture alliée à une souplesse poétique sans cesse renouvelée. Dans le cas de cette pièce imposante, l'exécution nécessite en effet une double direction, un narrateur, un grand chœur mixte, un chœur d'enfants, et enfin un orchestre imposant (type bois par 4) auquel sont incorporés un célesta, un cymbalum, un orgue et un grand nombre de percussions asiatiques. Le style musical du compositeur, en particulier ces textures sonores en lévitation construites sur des champs harmoniques symétriques, atteint ici un niveau de maîtrise et d'ampleur inégalé.

VII. AU-DELÀ DE LA SEULE MUSIQUE...

L'œuvre de Jonathan Harvey rassemble les spiritualités occidentales et orientales dans une fusion sonore complexe. Si ses débuts dans la composition sont très marqués par ses études sérielles, son style n'a cessé de gagner en personnalité et maturité, s'inspirant des écrits de Steiner et plus tard des spiritualités chrétienne

et bouddhiste. Tout dans sa musique semble participer à l'idée d'une unicité transcendant à la fois électronique et instruments acoustiques, Orient et Occident, nature et métaphysique, ou encore tradition vocale anglaise et sérialisme. Toute dualité semble disparaître, tout formalisme se dissout dans l'objet sonore, dans une communion d'un ordre supérieur. Ce jeu sur la transparence, l'ambiguïté des textures sonores et la conduite temporelle extatique ne doit pas être interprété comme une volonté de créer un néant musical, ou encore comme un désir éperdu d'exprimer l'indicible. Sa musique reflète au contraire une grande rigueur d'écriture ainsi qu'une pensée artistique particulièrement riche et féconde. Pour Harvey, comme dans le bouddhisme, le renoncement apparent reflète une grande activité spirituelle et ouvre la voie vers la transcendance.

La dimension temporelle occupe une place majeure dans l'esthétique musicale de Harvey. Le temps musical est souvent considéré comme un support orienté, strié régulièrement et s'écoulant linéairement. Or l'expérience individuelle révèle parfois une autre perception. Proust parle d'un temps sans début ni fin, un temps immobile vide de tout événement, un « *temps à l'état pur* »[14]. Certaines pièces de Harvey invitent à la contemplation de ces différents aspects du temps. Dans une interview accordée à Barrie Gavin en 2009, le compositeur parle de cette capacité de la musique à suggérer l'atemporalité, la musique étant pourtant un art qui dans son exécution s'inscrit lui-même dans le temps :

« La part de musique qui suggère l'atemporalité, je pense, nous est immensément précieuse. Je pense qu'elle tire toute sa force de son opposé. C'est l'idée que nous sommes pris au piège par le temps, ce qui est quelque chose de terrifiant parfois. Peut-être nous pensons qu'à l'instant où nous entrons dans la salle de concert, bien que nous venions d'un monde où nous sommes pris au piège du temps, nous espérons en entrant à l'intérieur être libérés de ce piège pour de précieux moments où nous aurons l'illusion que notre vie a mille ans de plus à durer, juste pendant cinq minutes peut-être. C'est l'illusion de la musique, l'illusion de l'art. »[16]

(*) Maître de conférences en analyse et informatique musicale, directeur adjoint du département de musique à l'Université Rennes 2. Chargé de cours à l'Université Paris Sorbonne-Paris 4 et chercheur associé au MINT/OMF Université Paris Sorbonne-Paris 4.

(**) Étudiant en Master Musicologie à l'Université Rennes 2 sous la direction de Bruno Bossis.

Notes

[1] DELIEGE, Célestin, « Jonathan Harvey : Une consonance de l'art et de l'artisanat », Site de l'association Entretemps, http://www.entretemps.asso.fr/Deliege/Celestin/Textes/Harvey.html (dernière consultation juillet 2013).

[2] La Sclérose latérale amyotrophique (SLA) ou maladie de Charcot est une affection qui se caractérise par une dégénérescence (mort cellulaire) systématisée des motoneurones, les cellules nerveuses qui commandent les muscles volontaires.

[3] WHITTALL, Arnold, *Jonathan Harvey*, London, Faber & Faber, 1999, *Jonathan Harvey*, traducteurs Peter Szendy et Eric de Visscher, coll. « Compositeurs d'aujourd'hui », Paris, L'Harmattan / Ircam – Centre Pompidou, 2000, p. 22.

[4] DELIEGE, Célestin, *ibid.*

[6] WHITTALL, Arnold, *ibid.*, p. 29.

[7] *Ibid.*, p. 32.

[8] HARVEY, Jonathan, http://brahms.ircam.fr/works/work/9028/#program (dernière consultation juillet 2013).

[9] HARVEY, Jonathan, http://www.fabermusic.com/Repertoire-Details.aspx?ID=4868 (traduction des auteurs, dernière consultation juillet 2013).

[10] *Ibid.*

[11] HARVEY, Jonathan, http://www.fabermusic.com/Repertoire-Details.aspx?ID=4593 (traduction des auteurs, dernière consultation juillet 2013).

[12] HARVEY, Jonathan, http://brahms.ircam.fr/works/work/20806/ (dernière consultation juillet 2013).

[13] Voir BOSSIS, Bruno, « Cycles et chaînes mélodiques : l'exemple de *Wagner Dream* de Jonathan Harvey », Actes du colloque *Mélodie* Ircam-Société Française d'Analyse Musicale, dans *Mélodie et fonction mélodique comme objets d'analyse*, Bruno Bossis (dir.), Sampzon, Delatour, 2013, p. 103-130.

[14] PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Proust_A_la_recherche_du_temps_perdu_15.pdf, p. 18 (dernière consultation juillet 2013).

[16] GAVIN, Barrie, « Barrie Gavin talks to Jonathan Harvey », in *Jonathan Harvey '70th anniversary limited edition box set'*, Baldock (UK), Sargasso, 2009.

Bruno Bossis (*)

Mortuos Plango, Vivos Voco de Jonathan Harvey, de l'écriture du temps à l'intemporalité

INTRODUCTION

Mortuos Plango, Vivos Voco s'inscrit à la fois dans le contexte général de la musique contemporaine et dans l'évolution de l'électroacoustique. Après la seconde guerre mondiale, la musique s'est nourrie de l'héritage de la modalité, du dodécaphonisme et du sérialisme. Les techniques d'écriture et les esthétiques se sont alors considérablement diversifiées. L'une des caractéristiques essentielles de la musique contemporaine réside dans cette effervescence de l'imaginaire et des techniques compositionnelles. Ce foisonnement favorise des rencontres originales, comme celle de la spiritualité et de l'électronique dans l'œuvre de Jonathan Harvey.

L'expression « musique électroacoustique » est maintenant reconnue pour circonscrire l'ensemble des pièces avec appareils électriques, électroniques ou informatiques tenant un rôle important. Elle regroupe aussi bien les œuvres mixtes dans lesquelles les musiciens jouent sur scène en même temps que des dispositifs électroniques, et celles où le concert se déroule sans aucun interprète. Dans ce dernier cas, on parle de « musique sur support ». Le support peut être une bande magnétique, un CD, un disque dur, etc. Ainsi, les dispositifs techniques fonctionnent parfois en temps réel (l'électronique synthétise et transforme des sons dans le temps de l'écoute), parfois en temps différé (les parties électroacoustiques sont préparées à l'avance, pendant la période de composition, et sont simplement diffusées pendant le concert).

La pièce proposée ici est une œuvre « sur support ». Elle s'appuie sur deux sources sonores et sur les technologies de l'Ircam développées autour d'une volonté précise de Pierre Boulez : la possibilité de contrôler le matériau, notamment à travers ses paramètres spectraux et temporels, de façon à déployer une pensée musicale maîtrisée et rigoureuse.

I. LA RÉALISATION DE L'ŒUVRE

Mortuos Plango, Vivos Voco est une œuvre pour bande seule huit pistes[1]. L'expression « pour bande seule » vient de l'époque de sa composition, pendant laquelle la musique était enregistrée en numérique sur des bandes magnétiques. Elle a été commandée par l'Ircam et composée dans cet institut en 1980 avec l'aide de l'assistant musical Stanley Haynes. La pièce dure environ 9 minutes.

Créée le 30 novembre 1980, dans le cadre d'une journee Ircam au Festival de Lille, *Mortuos Plango, Vivos Voco* est devenue une œuvre de référence de la musique réalisée à l'Ircam et, plus généralement, de la musique contemporaine. Elle est disponible sur plusieurs disques et en téléchargement légal, dans une version remixée en stéréophonie à partir de l'œuvre originale.

1.1. Contexte de la réalisation

Dès son ouverture dans la seconde moitié des années 1970 sous l'impulsion de Pierre Boulez, son premier directeur, l'Ircam se concentre sur les technologies numériques. Contrairement au GRM dont les racines remontent au Club d'essai et à l'invention de l'expression « musique concrète » par Pierre Schaeffer en 1948, les compositeurs et les chercheurs de l'Ircam ont tout de suite commencé à travailler avec les ordinateurs. Pendant quelques années, les limitations de ces technologies nécessitent une laborieuse préparation des textures sonores. Les outils travaillent en « temps différé ». Ce n'est que dans les années 1980 que des compositeurs, comme Philippe Manoury et Pierre Boulez lui-même, passeront progressivement « au temps réel » avec le processeur numérique de signal « 4X » présenté en 1981. A partir de cette époque, les outils temps réel acquièrent suffisamment d'efficacité pour devenir vraiment utilisables par le milieu musical avec des processus comme le suivi de partition, la synthèse ou la transformation des sons pendant l'exécution de la pièce.

Mortuos Plango, Vivos Voco se situe donc historiquement à la croisée de deux périodes, entre la maîtrise du numérique en temps différé et l'émergence des processeurs de signal capables de traiter les sons en temps réel. Elle ne doit pas être considérée comme une œuvre concrète, même si le compositeur a sélectionné deux sources sonores enregistrées comme matériaux supportant et fertilisant toute la texture musicale. Son esthétique est complètement différente puisqu'elle s'appuie sur des structures beaucoup plus complexes provenant des valeurs paramétriques du son, et non seulement sur leur morphologie externe.

1.2. Lutherie électronique

Comme pour un *instrumentarium* acoustique, le choix des outils technologiques et leurs possibilités déterminent en partie le résultat sonore, et donc le style et l'esthétique de la pièce. À la fin des années 1970 et au début des années 1980, les programmes informatiques dédiés au traitement du signal sont déjà très puissants, mais leur usage est bridé par deux caractéristiques : d'une part, les machines ne sont pas suffisamment rapides pour les faire fonctionner en temps réel, et d'autre part, les interfaces graphiques, lorsqu'elles sont disponibles ne facilitent guère une prise en main aisée. Les manipulations sont fastidieuses et hors de la portée des compositeurs. Le rôle de Stanley Haynes a donc consisté à mettre en œuvre des procédures et à servir d'intermédiaire entre, d'une part les résultats des recherches menées aux Etats-Unis et à l'Ircam sur le traitement et la synthèse des sons, notamment vocaux, et d'autre part le compositeur, Jonathan Harvey. La position de l'assistant musical[2] s'avère ainsi très importante.

Un outil fondamental dans ce type d'œuvre à l'écriture sophistiquée est celui qui donne accès à l'analyse spectrale des sons. La transformée de Fourier rapide ou FFT[3] est un algorithme permettant de calculer très rapidement la décomposition d'un signal en ses composantes. Musicalement, cela signifie que le compositeur a accès à l'exploration extrêmement précise du timbre et de son évolution dans le temps. Issue de l'Université californienne de Stanford, l'implémentation de la FFT propre à l'Ircam permet à la petite équipe formée par Harvey et Haynes d'analyser les sons du matériau constitutif de la pièce.

Music V est un programme logiciel inventé par l'américain Max Mathews en 1969. La version utilisée dans la pièce de Harvey a été conçue à l'Ircam et améliorée par John Gardner, puis par Jean-Louis Richer qui écrit un ensemble de routines destinées à manipuler les fichiers sons. Ces améliorations ont rendu possible la réalisation de la pièce. A partir des enregistrements numériques des deux sources sonores, Music V est alors mis à profit pour des opérations de base comme la lecture en boucle, la transposition, les *glissandi* et la modification de l'enveloppe d'amplitude. Le même programme permet aussi de réaliser de la synthèse additive, procédé souvent employé dans l'œuvre, et finalement l'assemblage et le mixage des sons. Le processus de synthèse additive consiste à produire chaque composante du son par l'intermédiaire de ses paramètres d'amplitude, de fréquence et de phase à un instant donné. La variation dans le temps de chaque paramètre correspond à une enveloppe. Ainsi, il existe une amplitude pour chaque partiel du son synthétisé. Les caractéristiques des partiels peuvent être issues d'une analyse FFT ou tirées d'un processus compositionnel. Dans *Mortuos Plango, Vivos Voco*, ce type de synthèse touche un niveau très profond de l'écriture musicale : les textures sonores sont maîtrisées et contrôlées jusque dans leurs plus infimes détails. Des transpositions de hauteur, des glissandos contrôlés partiel par partiel, des étirements / compressions et inversions temporels, des décalages fréquentiels sont alors créés lors du travail de composition à l'Ircam. Music V est aussi capable de distribuer les sons sur les huit pistes de l'enregistreur numérique à bande de l'époque. Par conséquent, la spatialisation est également un paramètre contrôlé et composé très finement. En revanche, les processus de composition n'intègrent pas les différentes techniques de modulation, courantes à l'époque.

Le programme CHANT est de nature différente. Contrairement au modèle additif de la synthèse privilégié ici dans Music V, CHANT s'appuie sur une représentation formantique et est donc essentiellement destiné à la voix. En effet, les formants sont des zones de fréquences plus énergétiques qui differencient les voyelles. Sans les formants, il serait impossible de reconnaître les voyelles, et donc tout texte chanté ou lu dans une œuvre musicale. Bien entendu, il est hors de propos pour Harvey de synthétiser une voix complète proche de celle de son fils. L'intérêt est ailleurs. Il s'agit principalement de créer des zones d'ambiguïté entre des sons de cloches et de voix. Le procédé, comme tant d'autres, n'est jamais systématique et démonstratif de ce que peuvent réaliser les ordinateurs à des fins spectaculaires. Au contraire, Harvey insiste sur la subtilité des transitions et du rendu sonore.

1.3. La cathédrale et les deux sources sonores

Le matériau sonore qui donne son identité à l'œuvre comprend seulement deux éléments : une cloche et une voix. Ce nombre très limité de sources renforce l'unité de la pièce et donne lieu à des procédés d'écriture extrêmement puissants et cohérents. Jonathan Harvey a imaginé sa pièce à partir d'une impression sonore qu'il avait eu en entrant à l'intérieur du vaisseau principal de la cathédrale de Winchester[4] alors que son fils Dominic, âgé d'une dizaine d'années et possédant encore sa voix de jeune garçon, chantait dans la maîtrise[5]. Le volume et la résonnance de la nef provoquent alors une sorte d'hybridation des deux sonorités et crée un univers sonore qui stupéfie le compositeur par son étrangeté et sa richesse. Alors très proche de l'Ircam pour différents projets, Harvey discute avec les techniciens et les chercheurs de l'institut des possibilités d'analyse, de synthèse, d'interpolation et d'hybridation disponibles ou

réalisables sur les ordinateurs afin de transcender dans une œuvre musicalement ambitieuse ses impressions auditives ressenties dans l'église.

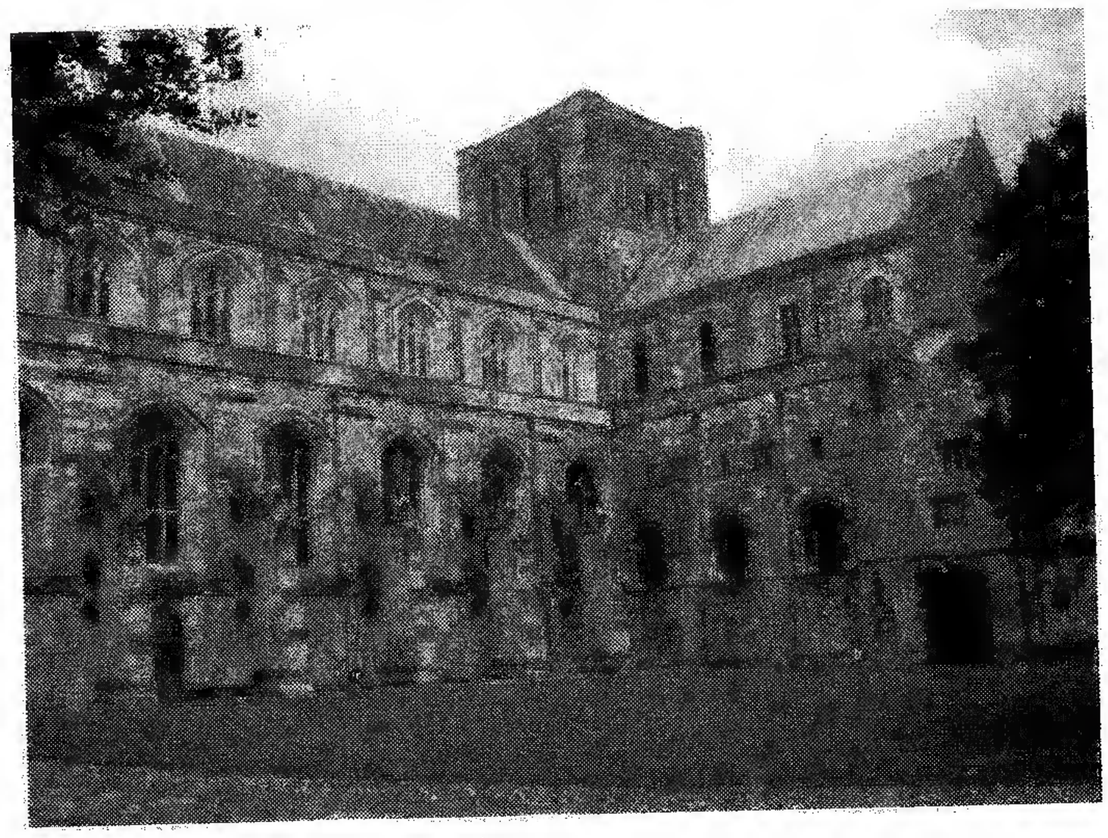


Illustration 1 :
Photo de la Cathédrale de Winchester

La cathédrale de Winchester possède un ensemble de douze cloches comprenant une cloche ténor en *Do*. Cet ensemble est relativement récent puisqu'il a été réalisé en 1937 par le fondeur Taylors de Loughborough. Une tradition bien ancrée veut qu'un texte de dedicace soit inscrit sur la grande cloche d'une église. Le texte lisible sur la cloche ténor est en latin : *Horas avolantes numero, mortuos plango : vivos ad preces voco : Jam Georgi Sexti jubeor resonare Coronam ; Regis et inscriptum nomen adornat opus. MCM XXX VII*[6]. Le compositeur en conserve quelques mots afin d'établir le titre de son œuvre : *Mortuos Plango, Vivos Voco*. Deux enregistrements de cette cloche ténor sont retenus pour composer *Mortuos Plango, Vivos Voco*. Le premier capture un coup isolé avec la plus grande qualité possible, le second consiste en une volée de coups à plus grande distance. Ces deux fichiers seront ensuite traités sur les ordinateurs de l'Ircam dans un très grand nombre de processus. Les manipulations du son en tant qu'entité globale ne sont qu'un élément du travail compositionnel. Harvey s'est également appuyé sur les caractéristiques spectrales du coup isolé de cloche de façon à charpenter plus fortement son écriture musicale.

Un son de cloche d'église est très riche et particulièrement intéressant du point de vue acoustique. Il possède quelques caractéristiques essentielles :

l'enveloppe d'amplitude décroît de manière irrégulière ;

la répartition spectrale de l'énergie n'est pas constante dans le temps car les partiels aigus s'estompent beaucoup plus rapidement que les graves ;

au moment de la frappe de la cloche, le son (*strike note*) est très bruité, et l'énergie répartie largement sur tout le spectre est donc inharmonique) ;

une fois le son établi après la frappe[7], le spectre devient pseudo-harmonique, et, dans le cas précis de cette cloche, contient deux séries harmoniques simultanées, sur *Do*3 et *Fa*3, ce qui est très rare dans le monde sonore musical ou non ; le *Fa*3 n'existe pas mais l'auditeur croît le percevoir, c'est une fondamentale « fantôme » ;

si la fondamentale principale est *Do*3, une fréquence est audible une octave en-dessous. Ce *Do*2 correspond a un phénomène de bourdon mis en évidence par les acousticiens qui ont étudié les cloches d'église : la *hum note*. (fig. 1)

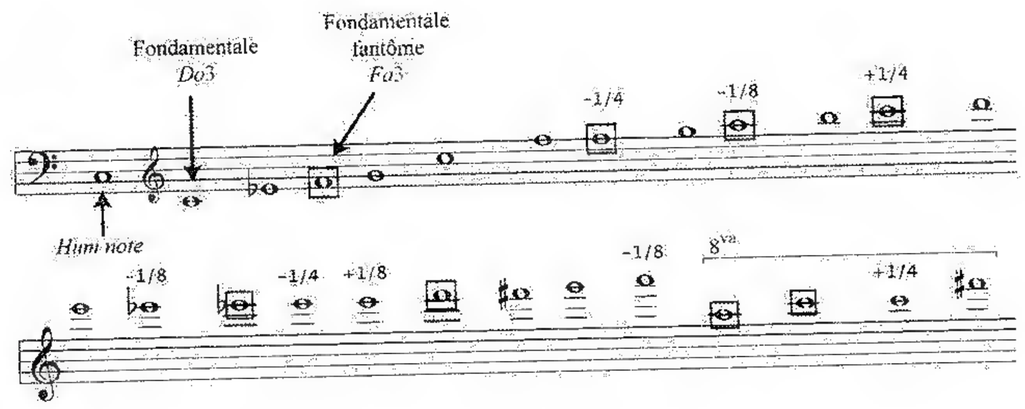


Figure 1 : Notes du spectre de la cloche avec les 2 séries

La voix du jeune Dominic, qui n'a pas encore mué à l'époque, est enregistrée à cinq reprises sur les quelques mots du début de la dédicace inscrite sur la cloche : *Horas avolantes numero, mortuos plango : vivos ad preces voco*. Les cinq enregistrements sont effectués sur un chant recto-tono, à chaque fois sur une note différente provenant des partiels harmoniques de la cloche : *Do*3, *Mib*3, *Fa*3, *Do*4 et *Fa*4. Un ornement placé sur la première syllabe de *plango* est particulièrement mis en valeur dans la pièce (fig. 2). Les outils disponibles à l'Ircam à l'époque étant encore limités, la voix du jeune garçon a également été enregistrée sur d'autres fragments musicaux donnés par le compositeur, par exemple les voyelles, consonnes et diphtongues, et toutes les consonnes séparées du texte. Les enregistrements de la voix laissent ainsi beaucoup de liberté pour la dimension temporelle de la pièce.

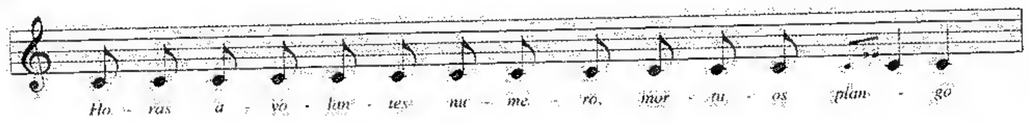


Figure 2 : Exemple de l'enregistrement de la voix du garçon

Les deux sources sonores prêtent donc leurs caractéristiques propres aux processus de composition, mais ils ne produisent pas directement de modèles rythmiques. Les relations entre enregistrements préliminaires et temporalité de la musique entendue par les auditeurs existent, mais à des niveaux plus profonds : spectraux et structurels. Ces procédés d'écriture sophistiqués constituent une partie importante de l'originalité de la pièce. Ils ne sont jamais gratuits, mais toujours mis au service de l'idée générale de la pièce qui traduit l'impression poétique et spirituelle du compositeur découvrant dans la nef de Winchester la vibrante et spirituelle beauté de l'hybridation sonore entre voix d'enfants et carillon de cloches.

II. QUELQUES CARACTÉRISTIQUES DE L'ÉCRITURE MUSICALE

2.1. Une structure générale fermement établie

Les huit sections de l'œuvre commencent toutes par un coup de cloche transposé sur l'un des partiels harmoniques de la cloche ténor d'origine. Elles sont systématiquement énoncées à découvert sous la forme d'un son de cloche au timbre et à la morphologie exactement identique à ceux de la cloche génératrice. Chacune de ces notes peut être considérée comme la « hauteur pivot » de sa section. L'ensemble forme une série de hauteurs[8] commençant par un *Do*3, la hauteur de la cloche ténor, et se terminant à l'octave inférieure. Conséquence de l'origine de ces notes[9], l'accord parfait mineur sur la finale et l'accord du quatrième degré suffisent à former l'ensemble de la série : *Do*3, *Sol*4, *Fa*3, *Fa*4, *Do*4, *La*4, *Mib*3, *Do*2. (fig. 3) Cette série est celle relevée au début des huit sections de l'œuvre achevée, après interversion des cinquième et sixième sections en cours de composition. Ainsi, la couleur de l'ensemble de la série tend à sonner comme la cloche de la cathédrale, avec une coloration plagale. On assiste à une sorte de mise en abîme spectrale, une méta-cloche déployée dans le temps dont les partiels sont eux-mêmes des cloches. Ce procédé n'est pas sans rappeler les techniques d'écriture spectrale.

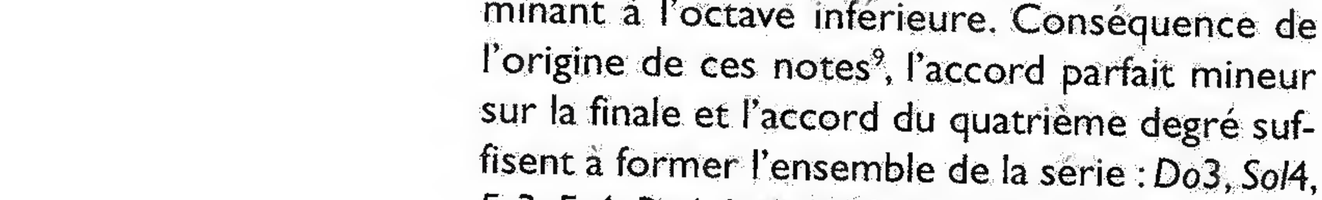


Figure 3 :
Les huit hauteurs pivots dans l'ordre définitif

De plus, chaque section possède une « voyelle pivot », tirée du texte de dédicace (fig. 4). Les formants de ces voyelles sont privilégiés par l'intermédiaire du programme CHANT lors de la création de sons synthétique plus ou moins proche de la voix du garçon, mais produisant souvent des interpolations ou des hybridations avec la texture de cloche.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
o	e	o	a	a	i	o	u
horas	*preces*	*vivos*	*plango*	*horas*	*vivos*	*voco*	*numero*

Figure 4 : Les huit voyelles pivots

Autre indice d'une volonté structuraliste, la position du mot « *preces* », mot latin qui signifie « prière ». Il est énoncé deux fois à découvert sur un intervalle descendant d'allure conclusive *Do*4-*Do*3 (transposition par l'ordinateur) presque exactement au milieu de la pièce, à 4'31". (fig. 5) Il en constitue symboliquement le centre de gravité, véritable *climax* d'une œuvre s'appuyant sur la pureté de la voix d'enfant et la spiritualité du lieu de prière.

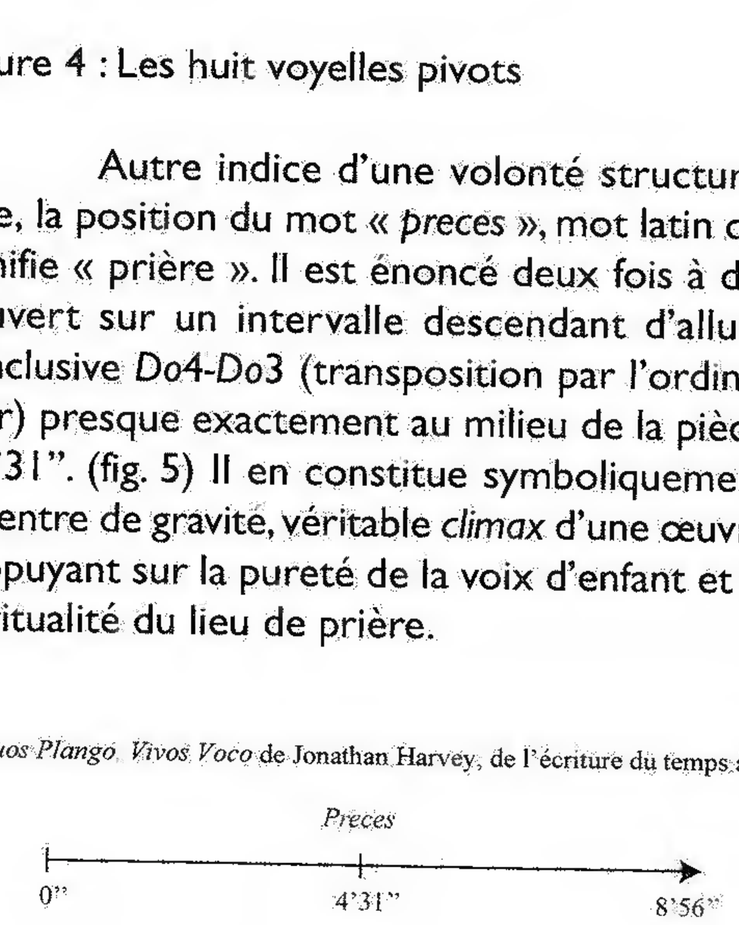


Figure 5 : Position du mot *preces*

Il ne s'agit cependant pas d'un élément programmatique, mais d'une évocation générale de l'idée de méditation personnelle ou collective que le compositeur a rencontrée aussi bien dans la philosophie que dans le bouddhisme ou le christianisme. L'orientation structuraliste de son écriture musicale se met ainsi au service, non d'une pensée invitant à une certaine directionnalité temporelle, mais au contraire d'une combinaison harmonieuse entre rigueur de la construction et souplesse évoquant une posture contemplative.

2.2. Traitement de la voix

Les voyelles et les consonnes du texte sont en général utilisées séparément. Une fois le texte présenté en *recto-tono* dans la première section, il est le plus souvent décomposé en voyelles et consonnes différenciées. L'une des raisons d'un tel traitement indépendant est l'utilisation de la synthèse vocale avec le programme CHANT qui se concentre sur l'allure formantique des voyelles.

Contrairement aux musiques des époques antérieures comme le classicisme et le romantisme, les compositeurs de la seconde moitié du XX[e] siècle se sont intéressés à la mise en musique, non seulement du texte lui-même, mais aussi de ses composantes plus intimes comme les consonnes et les voyelles prises en tant que phénomènes sonores et non comme lettres (notation symbolique). Harvey décompose l'enregistrement sonore effectué par son fils en ponctuant la deuxième section par la consonne « t », à environ 1'45"[10] du début de la pièce, et la voyelle « a » dans la sixième section qui commence à 4'58" sur le *La*4 d'un coup de cloche. Dans la sixième section, des passages très virtuoses, à environ 5'29", impossibles à réaliser avec la voix naturelle, sont constitués de très courts fragments d'enregistrements de la voix découpés, transposés et remontés dans Music V. Ce geste musical rappelle discrètement les vocalises des sopranos *colorature* comme dans *L'air de la Reine de la nuit* de *La Flûte enchantée* de Mozart. Ces fausses vocalises dynamisent la texture musicale d'abord sur la voix, puis sur la cloche.

La compréhension du texte n'est donc pas une priorité du compositeur, sauf lors de sa présentation au début, et pour la mise en évidence du mot axial « *preces* » à 4'31".

2.3. Les séquences d'accords

La septième section qui commence à 5'34" s'appuie sur une séquence de huit accords formés sur la voyelle « o » du mot « *voco* ». Les notes des accords sont choisies sur les fréquences des partiels de la cloche ténor obtenues par FFT au début du processus de composition. Ils sonnent comme des cloches tout en étant composés d'éléments vocaux. Ces accords ne sont jamais juxtaposés brutalement, mais enchaînés progressivement par *crossfading* dans Music V. (fig. 6) Encore une fois, le compositeur rend ambiguë la différenciation entre les sonorités de voix et de cloche. Par ailleurs il évite une scansion trop évidente en utilisant le principe du chevauchement avec attaque et extinction progressive. L'ensemble est entendu comme une trame sonore mouvante et incertaine, qui participe ainsi à la perception d'une temporalité équivoque.

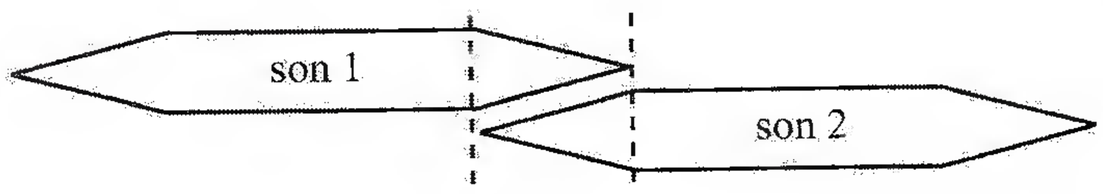


Figure 6 : Principe du *crossfading*

2.4. Spatialisation

En 1980, l'œuvre est montée sur une bande numérique huit pistes, mais le procédé d'écriture est en fait fondé sur une matrice de quatre positions spatiales, et non huit. Le travail de Music V est ainsi simplifié tout en autorisant un contrôle suffisant du rendu des mouvements de sons dans l'espace. L'objectif de Harvey est de placer l'auditeur à l'intérieur d'une immense cloche virtuelle dans laquelle la voix irréelle du garçon résonne en se mariant intimement avec son environnement sonore. Au lieu d'entendre une cloche à partir de l'extérieur comme dans la vie normale, le public semble placé à l'intérieur, métaphore de sa position dans le grand vaisseau de la cathédrale et de la communion spirituelle et mystérieuse des fidèles. Chaque section privilégie une direction spatiale à chaque fois différente. Comme pour l'ensemble de la pièce, l'objectif n'est pas de produire des effets évidents et spectaculaires, mais d'inviter l'auditeur à une certaine forme de contemplation.

On retrouve ici l'idée essentielle de pivot, comme pour la hauteur et la voyelle. Ces trois pivots, hauteur, voyelle et direction, permettent de nettement caractériser chaque section tout en évitant une construction trop rigide et évidente à l'audition. Le compositeur prévoyait une symétrie des directions privilégiées sur l'axe du temps de la forme globale, le point de symétrie se situant au milieu de la pièce, entre la quatrième et la cinquième section. Mais en écoutant de nombreuses fois la pièce presque achevée, Harvey décide finalement d'intervertir les sections six et sept. Ainsi, les séries des hauteurs, des voyelles et des directions ont subi une modification au dernier moment.

III. VERS UNE TEMPORALITÉ HÉTÉROGÈNE

3.1. Proportionnalité inverse entre durée et hauteur

Les deux sections extrêmes sont à la fois plus longues et plus graves. Elles inscrivent l'ensemble sur deux solides piliers temporels. Les durées des sections sont approximativement en proportion inverse de la fréquence fondamentale de leurs notes pivot (fig. 7). Une durée de 100" correspond à la fréquence 260 Hz du *Do*3 pour la première section. En conséquence, la huitième section devrait durer 200" puisqu'elle est associée à la fréquence 130 Hz du *Do*2. Ce n'est pas tout à fait le cas puisqu'elle dure 144". L'irrégularité de ce rapport temps/espace spectral est constitutive de la poétique même de l'œuvre. Le choix a d'abord porté sur le résultat musical, mais globalement, la durée dépend bien de la hauteur des notes fondamentales de chaque section. Or les fondamentales

de chaque section sont déduites des partiels révélés lors de l'analyse de la cloche. *Mortuos Plango, Vivos Voco* met ainsi en relation le spectre de la cloche de la cathédrale de Winchester avec les notes pivots de chaque section, et avec les durées de ces dernières.

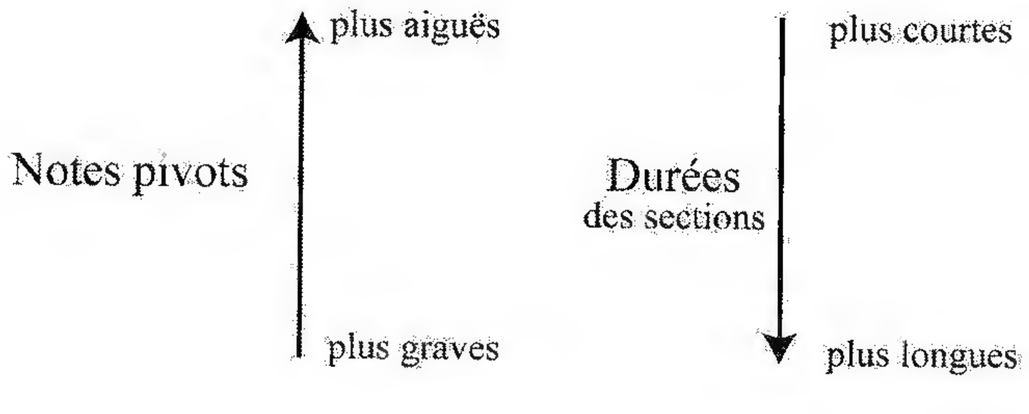


Figure 7 : Schéma cloche – spectre – notes – durées

Dans la première section, la série de huit hauteurs issues du spectre de la cloche et annonçant tour à tour les huit sections est présentée deux fois sous l'apparence d'un motif mélodique. L'ordre des huit notes est ici celui de la série originale[11] : *Do*3, *Sol*4, *Fa*3, *Fa*4, *La*4, *Do*4, *Mib*3, *Do*2. (fig. 8) Pour former une mélodie à partir d'une série de hauteurs, il faut lui associer une série de durées. Le compositeur a suivi le même raisonnement que pour le rapport entre la hauteur d'une note pivot et la durée d'une section. Les durées sont inversement proportionnelles aux fréquences. Le son de ces huit notes est constitué de l'harmonique « réel » venant du son de cloche original filtré de façon à ne laisser que ce partiel harmonique[12]. Chaque note commence au milieu de la note précédente, à l'exception de la dernière qui débute plus tôt de façon à servir de soutien puisqu'elle est beaucoup plus grave. La proportionnalité inverse est systématique, mais le placement des notes ne suit pas le processus jusqu'au bout. Là encore, le compositeur ne s'astreint donc pas aveuglément à une logique de répartition temporelle, mais l'adapte selon les nécessités de l'expression musicale. La seconde présentation du motif mélodique est identique à la première.

Lors de l'enregistrement du jeune garçon sur plusieurs hauteurs différentes, le procédé est presque similaire. Il concerne cependant les *tempi* et le rapport est proportionnel. Plus la hauteur du *recto-tono* est aiguë, et plus le tempo est élevé. Le rythme se résumant à une répétition régulière de croches, le tempo et la durée d'une note sont exactement proportionnels.

Ces quelques exemples montrent la finesse du travail sur le temps et la volonté de Harvey de rechercher à la fois une très grande cohérence à travers les différents paramètres et niveaux structurels, mais aussi sa liberté d'esprit vis-à-vis des règles qu'il s'est imposées. Toutes ses œuvres associent cette vision poétique et cette attention portée à la maîtrise des matériaux et à la cohérence structurelle.

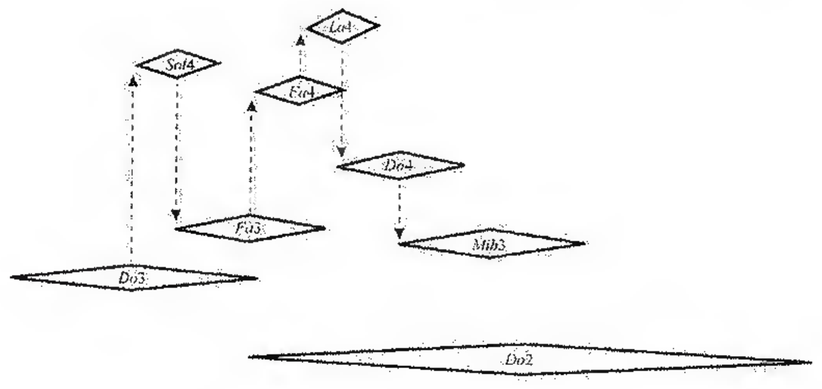


Figure 8 : Motif mélodique de la première section

3.2. Dissolution du temps dans la synthèse

Il ne faut pas confondre hybridation et interpolation. Une hybridation consiste à prendre des paramètres issus de deux entités pour en créer une troisième, tandis qu'une interpolation désigne une évolution progressive entre deux états, deux « pôles ». Ce terme est employé dans différents domaines dont les arts visuels pour le procédé de *morphing*. Une figure se transforme progressivement en une autre. En musique, une interpolation fait entendre un son qui évolue jusqu'à acquérir les propriétés sonores d'un autre timbre. Harvey a ainsi interpolé la voix et la cloche à la fin de la seconde section. A environ 2'03", la voix entendue sur la syllabe « *pre* » devient un son de cloche en un geste musical continu. Techniquement, le phénomène est realisé à partir du glissement spécifique de chaque partiel lors d'une synthèse additive. Comme le son synthétique de voix n'est pas très ressemblant ni très musical, le compositeur a pris soin de superposer l'attaque avec celle de la voix enregistrée du jeune garçon sur « *pre* ».

La plus grande partie de la quatrième section, qui commence à 3'30", s'articule autour de l'ambiguité des timbres. Interpolations et hybridations entre voix et cloche sont facilitées par la synthèse additive et le pilotage du paramètre temporel dans Music V. Le compositeur a ainsi écrit sur l'un de ses brouillons « *Bell of boys, boy of bells* ». La cloche semble être faite avec la voix du garçon et celle-ci paraît parfois provenir de sons de cloches. Cette quatrième section demeure très statique et semble toute entière consister en une longue résonance de l'ornementation vocale énoncée au début sur « *plan* » (de *plango*). Elle s'éloigne considérablement d'une temporalité clairement orientée pour s'approcher d'une situation anagogique, favorisant une écoute contemplative empreinte de spiritualité.

Dans la seconde section, mais aussi très souvent dans les autres parties, des *buffers*[13], chargés avec des fragments de voix ou de cloche, sont lus à des vitesses variables grâce aux routines de Music V. La temporalité est ainsi modifiée très facilement et introduit une grande souplesse dans le traitement rythmique. Il est inutile d'y chercher une pulsation (un *tactus*) regulière, ni une indication de mesure ou métronomique. Le programme informatique ouvre la voie à une autre préhension du temps, relativement similaire à la temporalité non striée régulièrement entendue dans beaucoup de musiques asiatiques. En dehors des coups de cloche qui balisent le temps avec évidence, les processus informatiques permettent ici de vivre un « temps lisse ». Dans *Penser la musique aujourd'hui*, Pierre Boulez a défini en 1963 le « temps lisse » comme une occupation du temps sans le compter, alors que le « temps strié » (par exemple avec une pulsation) serait un temps compté pour l'occuper[14].

Dans la septième section qui commence à 5'34", la résonance du son de cloche jouée sur *Mib3* est mise en boucle pendant toute la durée de la section. Elle forme une texture de soutien pour les quatre séquences d'accords. Le motif de la boucle démarre sur le fragment « *go* » de « *plango* » de l'enregistrement de la voix, évolue vers une cloche synthétique et une cloche naturelle. La boucle est ensuite parcourue alternativement en avant et en arrière. Le temps semble presque gelé pour l'auditeur s'il fait abstraction des accords, mais, en réalité, du point de vue de la mémoire numérique, le déplacement du pointeur sur la mémoire tampon s'inverse une fois sur deux. La course du temps est déformée (fig. 9).

3.3. *Glissandi* spectraux

La troisième section met en valeur les possibilités expressives des *glissandi* de cloche. Le *Fa3* de la cloche introduit cette section à 2'13" en énonçant sa note de base. Chacune des trois parties de cette section est construite sur une série de *glissandi* : huit puis trois puis un seul glissando, brusquement interrompus par une volée de cloches qui forme une ponctuation. Une nouvelle scansion apparaît ensuite par la battue d'une cloche sur un *Do3* puis un *Fa4* abaissé d'environ un quart de ton.

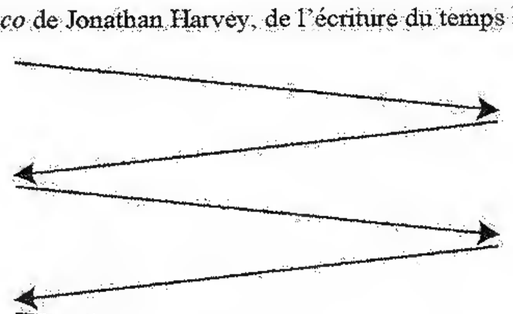


Figure 9 :Va-et-vient temporel

Ces *glissandi* ne sont pas de simples transpositions progressives de la hauteur avec conservation du timbre. Harvey n'utilise pas seulement la décomposition statique du spectre, mais il la fait vivre de façon dynamique. Ce n'est pas le spectre dans son ensemble qui glisse en respectant la proportionnalité des fréquences (la conservation du timbre lors d'une transposition implique une multiplication et non une addition sur les fréquences). Ici, les rapports fréquentiels de départ et d'arrivée de chaque glissando sont définis à partir de fragments des spectres de la cloche ténor servant de matériau générique à l'œuvre. Ces tranches de spectre forment donc les sons initiaux et finaux. Un partiel est arbitrairement choisi pour servir de pivot aux glissements des composantes.

A environ 3'05", le dernier glissando de cette troisième section est plus lent que les autres et donc plus aisé à apprécier à l'écoute. Il dure environ 16 secondes. Le compositeur a pris comme son de départ les partiels de 13 à 20, puis il a conservé intact le partiel 13 choisi comme fréquence pivot. Celle-ci reste constante. Le son d'arrivée est fondé sur une autre tranche des partiels du même son de cloche ténor, constituée des partiels 7 à 14. Cette nouvelle série de partiels lui permet de définir un modèle pour le timbre terminant le glissando. De façon à éviter de trop se rapprocher d'un glissando habituel, Harvey a pris soin de transposer le son d'arrivée. Le partiel 7, choisi par le compositeur comme continuation de la note pivot, doit donc être placé à la même hauteur que le partiel 13 (1 220 Hz), pivot du son de départ. Les autres partiels du son d'arrivée sont calculés à partir de cette note pivot en conservant les intervalles relatifs au sein de la série servant de modèle (simple transposition). La série de partiels initiale étant de rang plus élevé que la série cible, les intervalles vont s'élargir (fig. 10).

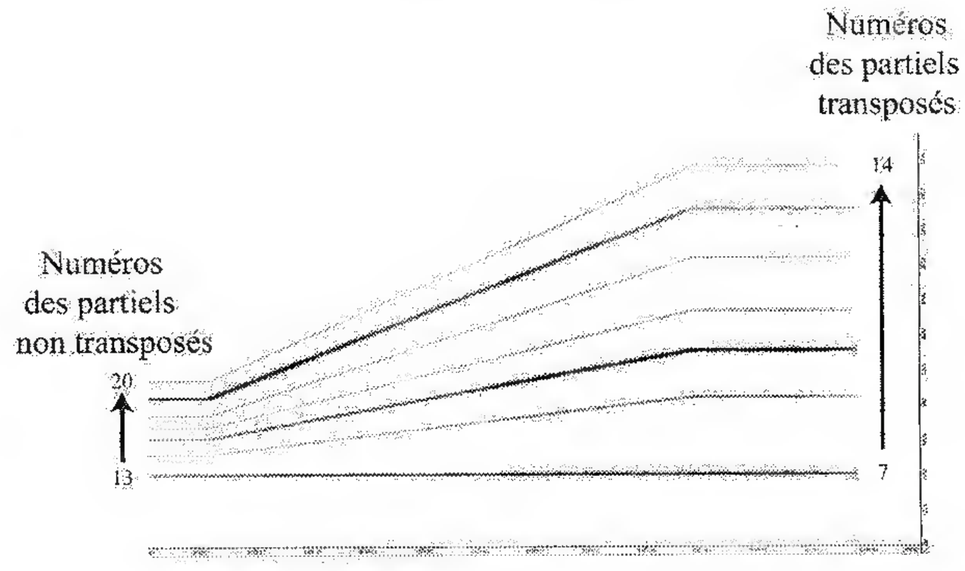


Figure 10 : *Glissando* spectral

La synthèse additive dans Music V permet de contrôler l'interpolation linéaire de chaque partiel de la tranche initiale vers la tranche finale du glissando. Ce type de glissando est appelé « glissando spectral ». Harvey précise :

« Ainsi je modulais [...] par un procédé consistant à faire glisser des sons sinusoïdaux avec l'ordinateur. C'était un spectralisme modulant, et le spectralisme a pris une importance considérable dans mes idées à cette époque. Il s'agissait, bien entendu, d'un geste visant l'intégration , et le spectralisme reste peut-être le plus important en tant que grammaire à la fin de l'évolution musicale de ce siècle. »[15]

Contrairement au glissando habituel, le timbre n'est pas conservé, et l'un des partiels reste constant. La sensation temporelle est également profondément modifiée puisque l'auditeur assiste, ni à une évolution de la hauteur d'un timbre constant (glissando traditionnel), ni à une évolution d'un timbre indépendant de la hauteur (changement des combinaisons instrumentales dans l'écriture orchestrale). Un glissando spectral introduit une sorte de courbure du timbre inconnue dans la musique jusqu'à ce type d'œuvre. Le son est à la fois virtuellement immobile (le début et la fin sont tirés du même spectre sonore) et très orienté temporellement dans ses composantes. Le temps est suspendu sur un son tout en progressant. L'intention du compositeur est bien de suggérer à l'auditeur un état d'apesanteur temporelle favorable à la contemplation.

3.4. Les battues de la cloche

Les volées et les battues de cloches au début et à la fin de la pièce, comme dans la sixième section qui commence à 4'58", possèdent une certaine régularité rythmique qui ne conduit jamais à l'établissement d'un *tactus* uniforme. Au contraire, et la huitième et dernière partie débutant à 6'32" le montre bien. Cette pseudo-régularité, loin de conduire l'auditeur à prévoir avec certitude les battements suivants comme dans une musique populaire par exemple, l'amène vers une raréfaction des évènements musicaux, procédé habituel chez Harvey afin de favoriser un état de recueillement et non d'énergie agogique au sein d'un mouvement dansant.

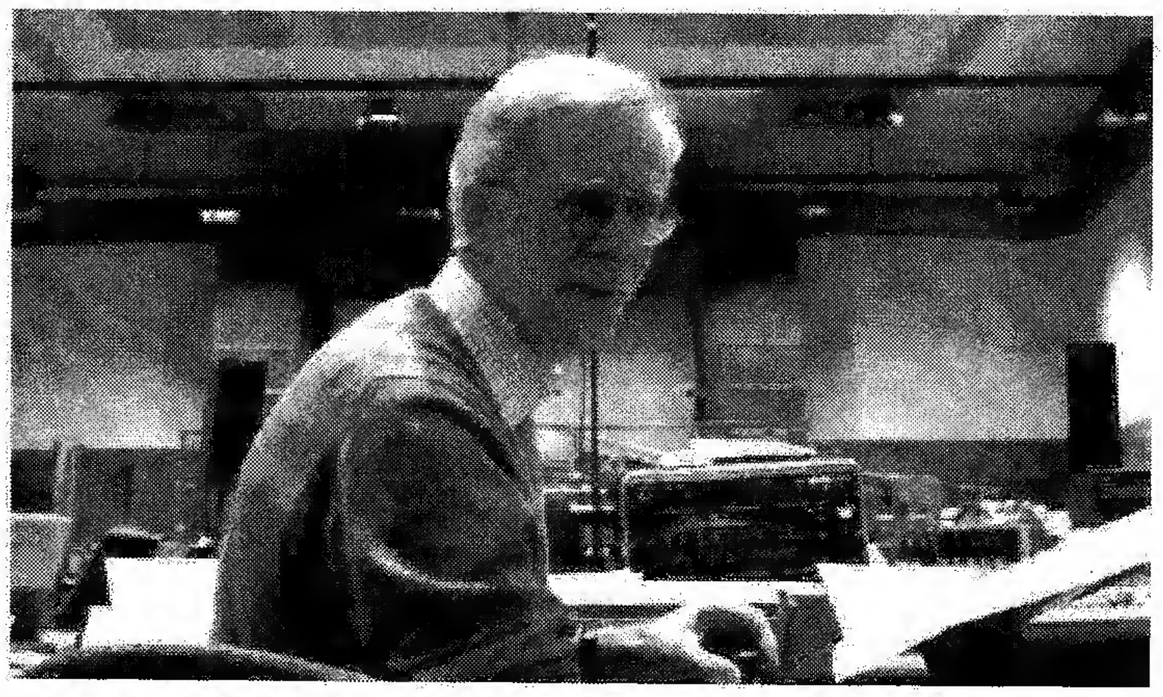


Illustration 2 :
Photo de Jonathan Harvey en 2010

Jonathan Harvey s'est souvent exprimé sur son intérêt pour l'ambiguïté en mettant en exergue sa fascination pour le jeu entre fusion et fission, entre identité et dualité des timbres, notamment dans son article « Le Miroir de l'ambiguïté »[16]. Ce jeu sur les interpolations et les hybridations se nourrit des techniques spectrales développées autour du groupe L'Itinéraire en France dans les années 1970.

Si le travail en profondeur sur la qualité spectrale du son est particulièrement évident à l'écoute, une autre caractéristique de la pièce est souvent perçue par le mélomane dès sa première approche : une sorte de retenue temporelle. En effet, le traitement de la temporalité dans l'écriture de Jonathan Harvey, notamment dans *Mortuos Plango, Vivos Voco* est très particulier et possède un but précis : trouver des processus d'écriture qui traduisent naturellement l'élan spirituel sous-tendu par l'œuvre. Le début de la dédicace de la cloche, qui soutient et fertilise l'ensemble de la composition, exprime très clairement la métaphore : *« Je pleure les morts, j'appelle les vivants à la prière »*. La cloche semble parler en musique par l'intermédiaire de la pureté de l'enfant. La voix porte des paroles à la fois apaisantes face à la mort et tournées vers la vie qui continue.

L'imaginaire du compositeur s'articule autour d'une temporalité qui affiche une structure rigoureuse tout en bénéficiant d'une grande souplesse. Cette ductilité temporelle se manifeste dans les traitements des fragments sonores qui incarnent par exemple des va-et-vient temporels localisés et des instants prolongés. Interpolations et hybridations du timbre se conjuguent avec une temporalité parfois presque extatique dans un recours fréquent à l'incertitude perceptive. Loin de définir un programme précis, une histoire à raconter, la métaphore multiforme de la cloche devenant garçon et réciproquement, du public écoutant à partir de l'intérieur de la cloche, de la structure temporelle échappant à la référence du temps strié et orienté, traduit la pensée profondément humaniste de Jonathan Harvey.

L'alliance de la cloche de la cathédrale et de la voix du jeune garçon, au-delà de l'impression purement sonore ressentie par le compositeur lorsqu'il entra dans la nef à Winchester, véhicule une émotion spirituelle, sorte de résonnance humaniste intemporelle.

(*) Maître de conférences en analyse et informatique musicale, directeur adjoint du département Musique à l'Université Rennes 2. Chargé de cours à l'Université Paris Sorbonne-Paris 4 et chercheur associé au MINT/OMF Université Paris Sorbonne-Paris 4.

Notes

[1] A partir des années 1990, à des fins de location par l'éditeur Faber pour les concerts, l'œuvre sera transférée sur une bande ADAT, qui est physiquement identique aux bandes vidéo VHS, mais réservée uniquement pour huit pistes de son. Celui-ci est enregistré dans une qualité numérique équivalente à celle des Cds audio stéréo déjà mis au point depuis environ une décennie.

[2] A l'Ircam, un assistant musical s'appelle aujourd'hui un Réalisateur d'Informatique Musicale (RIM).

[3] *Fast Fourier Transform*. Joseph Fourier est un mathématicien français du début du XIX[e] siècle qui a découvert la décomposition des fonctions périodiques en séries trigonométriques convergentes, séries qui portent maintenant son nom.

[4] Il s'agit de la cathédrale de la ville de Winchester et non de l'abbaye de Westminster.

[5] Harvey participait d'ailleurs à la vie musicale du chœur en écrivant ou en arrangeant de petites pièces vocales.

[6] *« Je compte les heures qui s'enfuient, je pleure les morts et j'appelle les vivants à la prière »*. Traduction du début de la dédicace par l'auteur.

[7] L'analyse du spectre de la cloche a été réalisée, après plusieurs essais, à 0,5 secondes après le début de l'enregistrement du coup isolé. Ainsi, tous les éléments complexes surgissant au moment de la frappe ne gênent pas l'objectif de cette analyse qui est d'obtenir des paramètres stables et exploitables par le compositeur dans ses opérations de structuration de son écriture. Le moment est judicieusement choisi de façon à ne pas subir les perturbations dues aux transitoires, mais aussi à ne pas perdre des composantes en se situant avant un affaiblissement trop important des fréquences aiguës. En effet, les caractéristiques retenues montent très haut en fréquence, jusqu'au vingt-deuxième partiel qui possède très peu d'énergie. Les fréquences de ces 22 premiers partiels sont arrondies en nombres entiers et ensuite transcrites en noms de notes sur une échelle tempérée au huitième de tons. La *hum note* ou bourdon sur *Do*2 est également exploitée.

[8] Le traitement de cette série n'a rien à voir avec celui appliqué dans ce qu'il est convenu d'appeler la musique sérielle de la seconde école de Vienne.

[9] L'origine est le spectre du son de la cloche ténor de la cathédrale analysé à 0,5 seconde de la frappe.

[10] Tous les repères temporels sont donnés à partir du début de la pièce.

[11] Suite à l'interversion des sections cinq et six, les hauteurs (notes pivots) des coups de cloches au début des sections font entendre un ordre légèrement modifié : *Do*3, *Sol*4, *Fa*3, *Fa*4, ***Do*4, *La*4,** *Mib*3, *Do*2.

[12] Le principe est donc très différent du coup de cloche servant de ponctuation pour annoncer chaque nouvelle section, qui est constitué du timbre entier de la cloche, mais transposé dans son ensemble.

[13] En informatique, les *buffers* sont des fragments de mémoire, appelés parfois « mémoire tampon ».

[14] La plupart des compositeurs et musicologues contemporains reprennent ces notions. Le philosophe Deleuze l'approfondit en 1980 dans son ouvrage *Mille Plateaux* (écrit avec Félix Guattari).

[15] WHITTALL, Arnold, *Jonathan Harvey*, Londres, Faber and Faber, 1999. Traduction française par Eric de Visscher, L'Harmattan, Ircam–Centre Georges Pompidou, 2000, p. 44.

[16] HARVEY, Jonathan, « Le Miroir de l'ambiguïté », dans *Le Timbre, métaphore pour la composition*, recueil de textes réunis par Jean-Baptiste Barrière, Paris, Ircam, Christian Bourgois, 1991, p. 454-466.

Mihu Iliescu (*)

Suggestions pour l'épreuve d'analyse comparée

Le choix des extraits susceptibles de faire l'objet d'une comparaison avec *Mortuos Plango, Vivos Voco* devrait être principalement fondé sur trois éléments. Le plus évident d'entre eux est la présence dans cette pièce de deux sources sonores aisément identifiables : une cloche et une voix d'enfant. Le deuxième élément auquel il faut penser est l'écriture spectrale, qui n'est pourtant pas toujours (ou pas facilement) repérable à l'écoute. Ce type d'écriture exige en fait une façon particulière d'écouter, et c'est là que réside un des enjeux de la pièce de Harvey. Le compositeur s'est donné précisément pour but *« de nous inciter à écouter de façon anormale, à entendre un spectre comme des individualités dissociées. Ou plutôt* [...] *d'écouter à la fois de cette façon et de la manière habituelle »*[1]. Le troisième élément qui rentre en ligne de compte est la spiritualité à la fois chrétienne et bouddhiste dont est imprégnée la musique de Harvey.

La musique spectrale. Les œuvres de l'école spectrale fournissent naturellement de nombreux extraits exploitables. Certains présentent un intérêt particulier car ils évoquent les sons de cloche, très appréciés par les spectraux pour leur richesse et pour leur irrégularité inharmonique. Les cloches sont le plus souvent suggérées par diverses combinaisons d'instruments, dans le cadre d'une orchestration raffinée. Leurs sonorités font l'objet de déformations et hybridations dont les effets rappellent parfois la technique du *morphing*. Au début de *Gondwana*, Tristan Murail simule des spectres de cloches qui se métamorphoseront par la suite en vagues. Dans *La cloche fêlée*, Michaël Levinas imagine les résonances que produirait un orchestre placé sous une énorme cloche métallique. La partie électronique de *Lonh* de Kaija Saariaho fait également entendre (notamment à partir de 3'30) des sons de cloches modifiés qui forment l'accompagnement d'une mélodie modale chantée par une soprano.

Varèse, Cage et Stockhausen. Bien avant l'émergence du courant spectral, des compositeurs se revendiquant d'esthétiques parfois très différentes ont été attirés par les sonorités de cloches. Varèse réserve aux cloches une place de choix au tout début de deux œuvres importantes : *Déserts* et *Poème électronique* (le passage qui commence à 3', qui intègre des voix, se prête davantage à une comparaison avec *Mortuos Plango*). Si Varèse met au centre de sa poïétique le concept de « son organisé », Cage offre dans le cycle *Musik for Carillon* un exemple de musique issue du hasard. Au moins deux œuvres de Stockhausen, compositeur dont Harvey se sentait particulièrement proche, pourraient être également proposées : *Gesang der Jünglinge* (pour l'association entre des sons électroniques et une voix d'enfant) et *Stimmung*, pièce construite autour d'un unique accord-spectre sans cesse modulé et étiré dans le temps.

Le répertoire pour piano. Grâce à sa capacité de générer des résonances complexes, le piano a souvent été utilisé au XX^{ème} siècle pour évoquer les cloches. Outre des morceaux connus comme *Cloches à travers les feuilles* de Debussy (*Images*, 2ème série) ou *La Vallée des cloches* de Ravel (*Miroirs*), on peut citer *Glas* (*Musiques intimes*) de Florent Schmitt et *Les cloches de Malines* de Poulenc qui illustrent une même esthétique impressionniste. On remarquera également l'écriture pianistique astucieuse des *Carillons nocturnes* de Georges Enesco qui produit des sonorités quasi spectrales. Un effet similaire est obtenu par Messiaen dans *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*, pièce qui inspirera à Murail un hommage intitulé *Cloches d'adieu et un sourire...* Une autre œuvre de Murail mérite d'être citée : *Feuilles à travers les cloches*, clin d'œil à Debussy qui allie les résonances du piano aux sons de flûte, violon et violoncelle.

La dimension spirituelle. Parmi les œuvres de Giacinto Scelsi, qui fut à la fois un musicien fasciné par les spiritualités de l'Orient et un précurseur de la musique spectrale, la plus adaptée à une comparaison avec *Mortuos Plango* est peut-être *Konx-Om-Pax*. Certains crescendos soudains de l'orchestre font penser aux évolutions de l'amplitude spectrale d'un son de cloche. On peut aussi songer à des pièces comme *Prayer of the heart* de John Tavener (pour la grâce enfantine de la partie vocale) ou *Cantus in memoriam Benjamin Britten* d'Arvo Part, qui illustre le style *tintinnabuli* (du latin *tintinnabulum* qui signifie cloche). Il est enfin permis de puiser dans l'univers des gestes sonores rituels (sonneries de cloches d'église parfois assez complexes) ou dans celui des musiques *new-age* (gongs et bols chantants d'inspiration tibétaine).

(*) Professeur agrégé, docteur en musicologie

[1] HARVEY, Jonathan, « Le miroir de l'ambiguïté », in J.-B. Barrière (éd.), *Le timbre métaphore pour la composition*, Paris, Ircam, Christian Bourgois, 1991, p. 454-466.

Éric Regnier (*)

Commentaire d'écoutes comparées

Jonathan Harvey, *Mortuos Plango, Vivos Voco (1980)* / Alfred Schnittke, *Hymn N° 4 (1979)*

L'utilisation des cloches dans la musique du XX^e^ suit deux voies totalement différentes. La première est évidemment celle symbolique des références au sacré dont notre civilisation occidentale est imprégnée. Dès la *Symphonie Fantastique* (1830) de Berlioz, le ton est donné puisqu'elles interviennent dans l'épisode du *Dies Irae*. La seconde est celle de la dissection spectrale. Inutile de rappeler ici les spécificités des spectres inharmoniques de cloche mais il est important de souligner que cette voie, peut-être initiée dès *Boris Godounov* (1874) de Moussorgsky, a été largement explorée, notamment à l'IRCAM, commanditaire de l'œuvre de Harvey. L'analyse comparée de *Mortuos Plango...* et de *Hymn N° 4*, deux œuvres parfaitement contemporaines, renvoient à ces deux voies empruntées parallèlement dans la même pièce mais de manières très différentes.

Dans l'œuvre qui nous intéresse, Harvey utilise des cloches (celles de Westminster et leur modélisation effectuée à l'IRCAM) mais couplées avec une voix d'enfant, celle du fils de Harvey, qu'il utilise sur plusieurs pistes, plaçant son matériau sonore issu des partiels de cloches et de la voix dans la moitié aiguë de notre éventail perceptif. Cependant, le titre et les textes employés, même si ceux-ci ne sont pas intelligibles, réfèrent clairement au sacré.

L'œuvre d'Alfred Schnittke n'est pas une de ses plus connues mais est largement diffusée notamment sur CD. Son titre renvoie clairement au sacré. La formation est inédite : basson, violoncelle, contrebasse, cloches tubulaires, timbales, harpe et clavecin. La quatrième et dernière hymne est la seule à faire intervenir l'effectif au complet. Bien que l'écriture de Schnittke soit très éloignée de la pensée compositionnelle électroacoustique, on a l'impression qu'il a fait un choix de « registre » (grave dans ce cas), comme l'a fait Harvey en choisissant la partie aiguë du spectre. Même si Schnittke choisit des « timbres » spécifiques, cette idée d'occulter les aigus est un choix très fort qui rappelle l'éviction des violons 1 et 2 de son *Concerto pour Alto*. Il n'y a pas d'instrument spécialisé dans l'aigu (flûte, violon...) mais uniquement des instruments spécialisés dans le grave ou utilisant largement, ou majoritairement ce registre. Le choix des timbres est également remarquable sur le plan des attaques : à part le basson qui est le seul vent d'ailleurs, ils sont groupés par couples : cloches/timbales, violoncelle/contrebasse, harpe/clavecin selon leur mode d'attaque particulier qui aura son importance dans l'écriture dialoguée du continuum rythmique.

Les deux œuvres s'opposent dans bien des domaines dont celui du rapport au temps et au rythme : l'une est destinée à être diffusée à partir d'un support enregistré, l'autre est purement acoustique, ce qui rend la seconde potentiellement mouvante selon les interprètes. Bien que la structure de chacune des deux soit balisée par une forme très lisible, l'une utilise un temps lisse (non pulsé) alors que l'autre s'articule autour d'un ostinato très pulsé dans lequel la croche sert d'unité de base lors des nombreux changements de mesure.

Chez Schnittke, il y a clairement un hommage au *Sacre du Printemps* avec le basson prédominant et cette métrique inéluctable malgré ses accents décalés. Cette pièce est articulée de manière très classique avec un exposé de thème clos par une mini coda, un développement qui explore des dissonances et laisse le champ libre à des solos instrumentaux, un point culminant à la fin de ce développement sur un son *ad lib* suraigu au basson surplombant une accumulation harmonique puis une chute sur trois longs accords decrescendo (*ff mf pp*) non entretenus aux cordes frottées (pizz) mais résonants chez les autres (tremolo de timbales, rondes à la harpe, aux cloches et au clavecin). L'ensemble suit donc la progression d'une transe rappelant le passé païen de la Russie présent dans le *Sacre du Printemps* malgré le titre se référant à la sphère chrétienne (Rappelons qu'une hymne est une musique religieuse de l'Antiquité dont la fonction fut prolongée par les Chrétiens.

Chez Harvey, le temps est lisse et évolue par plages démarrant par l'injection d'un son de cloche. Chaque nouvelle partie présente un son de cloche différent qui se mêle avec son propre modèle synthétisé par les machines de l'IRCAM ainsi qu'avec la voix d'enfant également multipliée. Celle-ci est utilisée, comme les cloches, pour ses caractères acoustiques d'attaques (consonnes) ou de tenues (voyelles) retravaillées, le texte restant généralement inintelligible. Chaque plage de temps lisse des huit sections manifeste cependant une pensée harmonique qui est quasiment écrite sur la partition mais qui évite tout sentiment d'« enchai-

nement d'accords » par un procédé très simple mais efficace de glissando d'une harmonie vers l'autre. A nos oreilles éduquées à l'occidentale, l'harmonie est un facteur de stabilité ou d'instabilité qui s'inscrit dans le temps (selon la vitesse de succession des harmonies par exemple). Le travail de Harvey sur l'harmonie a donc une influence sur la perception du temps dans cette pièce. Cependant, on note à la fin une lente pulsation (attaques en blanche à env. 50 à la noire) qui amorce et développe une tension faite d'accumulation et de crescendo.

On ne peut certes pas rapprocher cette fin de celle de la pièce de Schnittke mais il est intéressant de constater que dans les deux cas, il se crée une sorte d'accumulation acoustique autour d'un son de cloche répété qui est un important facteur de tension. Ceci se remarque dans le désordre apparent de la montée vers le point culminant qui nous a fait penser à une transe chez Schnittke, dans les mesures en croches impaires et dans l'exploration de dissonances (polymodalité contrapuntique puis enrichissement progressif des agrégats). Chez Harvey, au contraire, on arrive à une stabilisation rythmique et harmonique (autour de *fa*). Quoi qu'il en soit, le caractere spectral inharmonique de la cloche est ressenti, chez les deux compositeurs, comme un facteur de surcharge sonore (due aux harmoniques inhabituelles venues enrichir le son d'ensemble), ce phénomène provoquant des réactions opposées chez chacun d'eux : le Russe le laisse exploser et l'Anglais éprouve le besoin de l'organiser et de le contenir.

Photo d'Alfred Schnittke

Pour aller plus loin, en guise d'ouverture culturelle, le candidat au baccalauréat pourrait insister, grâce à cet exemple, sur l'extrême diversité des courants stylistiques contemporains (simultanés), qui est une marque de la seconde moitié du XX^{e} siècle.

(*) Professeur agrégé, 1er Prix de Culture Musicale et Prix d'Analyse au CNSMDP.

Mihu Iliescu (*)

Fiche de synthèse : dossier Harvey

LE COMPOSITEUR

Compositeur et musicologue anglais né en 1939 et décédé en 2012, Jonathan Harvey est une figure unanimement reconnue de la musique contemporaine. Son approche de la composition, d'abord influencée par le sérialisme, se rapproche à bien des égards de celle de l'école spectrale. Harvey apportera en fait lui-même une contribution au développement du langage spectral, qui représente selon lui la grammaire musicale la plus importante de la fin du XX^e^ siècle. Il est également un des compositeurs contemporains qui a su mettre les technologies du son les plus avancées au service d'une poétique musicale personnelle.

Des rencontres avec des personnalités de premier ordre de la scène musicale des annees 1950-60 donneront une impulsion décisive à la carrière de Harvey. Benjamin Britten le met en contact avec deux disciples de Schoenberg qui l'initieront aux techniques du premier sérialisme. Milton Babbitt lui ouvre, dans son fief de Princeton, l'horizon des avant-gardes musicales radicales. Karlheinz Stockhausen l'accueille dans son studio électroacoustique de Cologne et devient son mentor spirituel. Au début des années 1980, Pierre Boulez l'invite à l'Ircam et lui offre la possibilité d'utiliser les technologies de pointe de l'époque.

Harvey a été fortement influencé par les spiritualités bouddhiste et chrétienne ainsi que par l'anthroposophie de Rudolf Steiner. Ces influences convergent vers une conception qui confère à la musique un pouvoir unique : celui de se faire l'écho d'expériences spirituelles permettant d'accéder à une certaine forme de transcendance. La musique de Harvey, qui se déploie dans un temps extatique non-linéaire propice à la contemplation et au recueillement, propose précisément aux auditeurs des expériences sensorielles de ce type.

La première composition qui illustre le style de maturité de Harvey est la trilogie *Inner Light* (1973-1977) qui utilise en partie des textes de Steiner. Quasiment toutes les œuvres qui suivront seront d'inspiration chrétienne (notamment l'opéra *Passion and Resurrection*) ou bouddhiste (*Bhakti*, *Advaya*). Dans les années 1990-2000, Harvey parvient à une parfaite maîtrise de l'orchestre auquel il ajoute parfois un dispositif électronique (*Madonna of Water and Spring*, *Speakings*). Ses dernières œuvres majeures sont la « trilogie de la purification » (2005-2008), l'opéra *Wagner Dream* (2007) qui évoque le projet wagnérien de composer un opéra sur un livret d'inspiration bouddhiste, et son testament musical, *Weitethos* (2011), vaste fresque pour chœur et grand orchestre porteuse d'un message humaniste.

L'ŒUVRE AU PROGRAMME

Mortuos Plango, Vivos Voco est une œuvre électroacoustique sur support (bande huit pistes), composée en 1980. D'une durée de neuf minutes, elle comporte huit sections qui débutent chacune par un coup de cloche :

Section	1	2	3	4	5	6	7	8
Début	0'00"	1'45"	2'13"	3'30"	4'11"	4'58"	5'34"	6'32"

L'intégralité du matériau sonore provient de deux sources : la grande cloche de la cathédrale de Westminster et la voix du fils du compositeur, alors âgé de dix ans, choriste dans la maîtrise de la cathédrale. L'élément déclencheur de l'œuvre est la forte émotion que Harvey ressentait lorsqu'il entendait au milieu de la nef les sons des cloches se mélanger aux voix des jeunes choristes. Dans *Mortuos Plango*, il partage cette sensation avec des auditeurs auxquels il donne l'illusion de se trouver à l'intérieur d'une immense cloche. Le titre reprend quatre mots de la dédicace en latin gravée sur la cloche : *« Je compte les heures qui s'enfuient, je pleure les morts et j'appelle les vivants à la prière »*.

Des technologies de pointe au service de la composition. Composée à l'Ircam, l'œuvre a pleinement bénéficié de l'expertise de cet institut. Elle s'appuie notamment sur des recherches dans le domaine de l'analyse et de la synthèse spectrale du son qui ont permis à Harvey (aidé par son assistant Stanley Haynes) d'agir de façon très fine sur le timbre et sur son évolution dans le temps. Le compositeur a également mis a profit deux outils informatiques de pointe : les logiciels Music V et CHANT. Le premier exécute des opérations complexes comme la synthèse additive du son et la modification de l'enveloppe spectrale dans ses moindres détails, mais aussi l'assemblage et le mixage final. Le deuxième logiciel, CHANT, permet de modifier le son de la voix humaine en intervenant au niveau des formants (zones de fréquences qui différencient les voyelles). Il a été utilisé par Harvey notamment pour rapprocher les sons de cloche et de voix.

Un spectre omniprésent. L'existence d'un spectre qui joue un rôle structurel important confère à *Mortuos Plango* une remarquable unité malgré l'hétérogénéité de son matériau. Formé de huit partiels du son fondamental de la cloche principale de Westminster, ce spectre est identifiable dans plusieurs paramètres de l'œuvre et à plusieurs niveaux d'organisation. Il fournit les huit fréquences fondamentales des sons de cloche placés au début des huit sections de l'œuvre (*Do*3, *Sol*4, *Fa*3, *Fa*4, *Do*4, *La*4, *Mib*3, *Do*2), qui fonctionnent comme des notes-pivot. Selon le contexte il forme également un motif mélodique ou un agrégat harmonique. Il détermine aussi les durées des huit sections, qui sont inversement proportionnelles aux fréquences des huit partiels. Le principe des huit partiels jouant un rôle de notes-pivot régit également la répartition des voyelles du texte de dédicace : chaque section utilise une voyelle-pivot. Cette approche relève d'un spectralisme qui pourrait être qualifié d'intégral, par analogie avec la notion de sérialisme intégral.

Hybridations et interpolations : un *morphing* sonore. L'hybridation et l'interpolation sont deux techniques de composition qui agissent au niveau de la structure spectrale du son. La première consiste à créer un son nouveau en mélangeant des paramètres spectraux provenant de deux autres sons. La seconde consiste à modifier progressivement le profil spectral d'un son jusqu'à obtenir un autre son, complètement différent. Les deux techniques s'apparentent et renvoient à un phénomène visuel : le *morphing*. Alors que les infographistes font subir à une image numérisée des modifications imperceptibles jusqu'à ce qu'elle se transforme dans une autre image, Harvey fait subir aux composantes spectrales du son de cloche des modifications très graduelles qui le transforment en voix humaine. À plusieurs reprises le compositeur sème volontairement le doute, en jouant sur l'incertitude perceptive et sur l'ambiguïté provoquée par l'hybridation. Sur une des esquisses de *Mortuos Plango* on trouve ainsi l'indication « *Bell of boys, boy of bells* ».

Le *glissando* spectral. Le *glissando* spectral est un procédé qui consiste à modifier imperceptiblement et de façon continue chaque composante d'un son au cours d'une synthèse additive. Il est un outil clé pour réaliser des hybridations et des interpolations. En évoquant ce procédé, Harvey emploie également des expressions comme « spectralisme modulant » et « modulation spectrale ». Le *glissando* spectral peut se définir comme la trajectoire parcourue par un groupe de partiels entre l'état initial d'un son et un état modifié. L'évolution est plus complexe qu'une simple translation uniforme de tous les partiels. Un des partiels reste ainsi inchangé et sert de son-pivot durant tout le processus. Le *glissando* spectral, tel qu'il est utilisé dans *Mortuos Plango*, se traduit par une modification inédite du timbre qui crée un effet paradoxal : d'un côté, le son paraît immobile, comme dans une sorte d'apesanteur, car du début à la fin il repose sur le même spectre sonore ; d'un autre côté, il évolue car sa couleur change.

La conception du temps. *Mortuos Plango* illustre une conception (et une perception) du temps influencée par les philosophies orientales. Celles-ci ont tendance à valoriser une attitude contemplative alors que les civilisations de l'Occident se situent plutôt dans un temps de l'action. Cette différence se traduit par des oppositions telles que temps non directionnel/temps orienté, temps figé/temps fluide, temps lisse/temps strié. L'influence orientale se greffe dans le cas de Harvey sur une pensée structuraliste propre à l'Occident. Il en résulte une temporalité qui est structurée rigoureusement tout en restant très souple. La cloche « *compte les heures qui fuient* », en introduisant ainsi des pulsations, autrement dit des striations. Mais elle appelle à la prière ou au recueillement, qui ont lieu dans un temps extatique, lisse, gelé ou sans direction précise. D'une certaine façon, l'œuvre entière déploie dans le temps un objet sonore, le timbre de cloche, qui surgit néanmoins en un seul instant. Comme observe Harvey, le vertical devient horizontal.

La dimension spirituelle. Le spirituel, précise Harvey, ne doit pas être confondu avec le religieux. Au sens le plus fondamental du terme, il se définit comme « *l'expérience de l'unité* », autrement dit d'une forme de plénitude. Pour un musicien, cette expérience implique la notion de devenir. On peut ainsi avoir accès à l'unité en s'immergeant dans un son au point de *devenir un* avec lui. *Mortuos Plango* invite précisément le public à s'immerger dans des sonorités qui sont elles-mêmes issues de la rencontre et du *devenir un* d'une voix d'enfant et d'un son de cloche. Le temps figé et l'écoute contemplative sont propices à cette expérience spirituelle de l'unité. Par ailleurs, dans la perspective du bouddhisme, la mort est inséparable de la vie. Elle contribue à révéler le sens des vies qui la précèdent et qui la suivent. Dans *Mortuos Plango*, l'unité mort-vie est figurée par la fusion entre la voix d'enfant symbolisant la vie et la cloche annonciatrice de la mort.

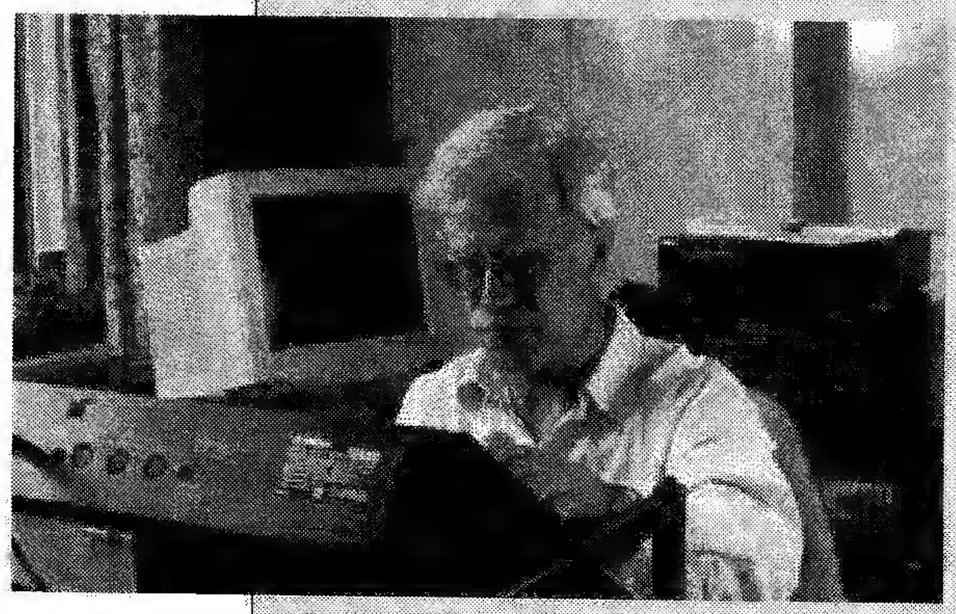


Photo de Jonathan Harvey

RÉFÉRENCES

ALLEN, J. Anthony, « Jonathan Harvey, *Mortuos Plango, Vivos Voco*: An Analytical Method for Timbre Analysis and Notation », dans *Proceedings of the third annual Spark Festival of Electronic Music and Art*, University of Minnesota, Minneapolis, Minnesota, USA, 2005, p. 78-79, et http://www.janthonyallen.com/compositions/media/Harvey.pdf

BATTIER, Marc « Les polarités de la lutherie électronique. Instrument, machine, représentation », dans *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles. Musicologie et création*, Marta Grabocz (éd.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, p. 307- 318.

BOSSIS, Bruno, *Jonathan Harvey, Parcours de l'œuvre*, 2012, http://brahms.ircam.fr/jonathan-harvey#parcours (dernière consultation juillet 2013).

BOSSIS, Bruno, *Analyse de* Mortuos Plango, Vivos Voco *de Jonathan Harvey*, analyse hypermédia, Paris, serveur de la Médiathèque de l'Ircam, consultation intranet, 2001.

BOSSIS, Bruno, « *Mortuos Plango, Vivos Voco* de Jonathan Harvey ou le miroir de la spiritualité », *Musurgia*, vol. XI, numéro double 1-2, 2004, p. 119-144.

BOSSIS, Bruno, *La Voix et la machine, la vocalité artificielle dans la musique contemporaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection Æsthetica, 2005.

CLARKE, Michael, « Jonathan Harvey's *Mortuos Plango, Vivos Voco* », dans *Analytical Methods of Electroacoustic Music*, Londres, Routledge, 2006, p. 111-143.

DIRKS, Patricia Lynn, « An Analysis of Jonathan Harvey's *Mortuos Plango, Vivos Voco* », *eContact!*, 9.2, mars 2007, http://cec.concordia.ca/econtact/9_2/dirks.html

HARVEY, Jonathan, « "*Mortuos Plango, Vivos Voco*": a Realization at Ircam », *Computer Music Journal*, n° 5, 1981.

HARVEY, Jonathan, « Reflection after composition », *Tempo*, n° 140, 1982, p. 2-4.

HARVEY, Jonathan, « The Mirror of Ambiguity », dans *The language of Electroacoustic Music*, Londres, Macmillan, 1986, p. 175-190.

HARVEY, Jonathan, « Le Miroir de l'ambiguité », dans *Le Timbre, métaphore pour la composition*, recueil de textes réunis par Jean-Baptiste Barrière, Paris, Ircam, Christian Bourgois, 1991, p. 454-466.

HARVEY, Jonathan, « The Metaphysics of Live Electronics », *Contemporary Music Review*, 8/3 (1999), p. 79-82.

HARVEY, Jonathan, *In Quest of Spirit*, Berkeley, University of California Press, 1999.

HARVEY, Jonathan, *Music and Inspiration*, Londres, Faber and Faber, 1999.

WHITTALL, Arnold, *Jonathan Harvey*, Londres, Faber and Faber, 1999. Traduction française sous le même titre par Eric de Visscher, L'Harmattan, Ircam-Centre Georges Pompidou, 2000.

ELÉMENTS DISCOGRAPHIQUES

Ircam: Un Portrait, Ircam, LP IRCAM 0001, 1983.

Dufourt, Ferneyhough, Harvey, Höller, Erato, LP, STU 71544, 1984 ; CD, ECD 88261, 1984-1985 ; CD, 2292-45409-2, 1990 ; CD, WPCS-11550, 2003.

Points Of Departure, Unknown Public, CD, UPCD 01, 1992.

Harvey Jonathan, Tombeau de Messiaen ; Mortuos Plango, Vivos voco (remixed 1999) ; *Four images after yeats ; Ritual Melodies*, Sargasso, CD, SCD28029, 1999.

Extrait : *Computer Music Journal Sound And Video Anthology*, Volume 30, DVD, CMJ DVD-30-4, 2006.

Computer Music Currents 5, Wergo, CD WER 20252, 2006.

Birtwistle - Harvey - Alvarez - Calix - Recovery/Discovery: 40 Years Of Surround Electronic Music In The UK, Sound and Music, Hybrid, DualDisc, Multichannel, SAM 0801, 2008.

Jonathan Harvey - 70th Anniversary Box Set, Sargasso, CDx2 et DVD, SDVD001, 2009.

(*) Professeur agrégé, docteur en musicologie

3. Dossier Davis

Matthieu Thibault (*)

Introduction au jazz fusion

JAZZ ET ROCK

Jazz et rock incarnent deux évolutions du blues qui se différencient par leur chronologie autant que par leur langage musical. Au-delà de ce bagage afro-américain commun, les deux genres élaborent un propre usage des timbres, des structures et de l'enregistrement. Le jazz érige, dès sa naissance en Nouvelle-Orléans aux États-Unis au début du XX[e] siècle, l'improvisation instrumentale comme langage musical privilégié. La structure clé Thème / Improvisation / Thème permet de cadrer l'expression libre et personnelle des musiciens dans un contexte efficace. Les timbres de cuivres et bois – trompette, saxophone, clarinette – mènent le discours mélodique tandis que piano, guitare, contrebasse et batterie forment le soutien harmonique et rythmique. L'interprétation rythmique du jazz, enfin, développe un jeu ternaire de croches écrites binaires, appelé swing, témoignant d'une souplesse propre au genre. Ce socle esthétique subit naturellement de nombreuses transformations au cours du temps : ragtime, hot, swing, be bop, cool, hard bop, free et fusion dressent une chronologie non exhaustive des mouvements jazz des années dix aux années soixante-dix. L'histoire du genre alterne ainsi périodes de continuité et de rupture et jouit de l'apport de dizaines de personnalités marquantes pour la musique en général, parmi lesquelles Louis Armstrong, trompettiste et chanteur hot, et Duke Ellington, pianiste, compositeur et arrangeur swing, les avant-gardistes bops Charlie Parker, saxophoniste alto, et Dizzy Gillespie, trompettiste, ou les électrons libres Miles Davis, trompettiste, et John Coltrane, saxophoniste ténor.

Le rock se réapproprie, à partir du milieu des années cinquante aux États-Unis, la grille blues par le choix d'instruments majoritairement électriques : guitare, basse et batterie accompagnent le chant. Son jeu binaire, ses tempos rapides et son public adolescent le distinguent alors du jazz, et plus encore de la musique savante, par une contingence divertissante. La structure pop Introduction / Couplet 1 / Refrain / Couplet 2 / Refrain / Pont / Refrain largement suivie par les groupes de rock des années soixante, du moins jusqu'à la révolution psychédélique[1] de 1966 et 1967, permet un compromis entre immédiateté commerciale et expression musicale. Les refrains identiques accrochent l'auditeur autant qu'ils valorisent les variations, paroles et arrangements, des couplets. Le milieu des années soixante marque une rupture dans le rock avec des groupes anglais comme The Beatles et Pink Floyd et américains comme The Beach Boys et The Doors. Lassés par les limitations du format pop, ils expérimentent avec les structures et les timbres. L'enregistrement studio et le support album deviennent le langage artistique privilégié. La technique d'*overdubs*, c'est-à-dire l'enregistrement successif de strates sonores superposées, permet d'intégrer de multiples lignes de chant et de guitare ainsi que des instruments inattendus – quatuors à cordes, sections de cuivres, clavecin, orgue et même sitar indien. Les producteurs[2] et ingénieurs du son deviennent des acteurs essentiels puisqu'ils permettent l'ajout d'effets et la manipulation de bandes magnétiques[3] en postproduction[4].

Certaines conceptions artistiques séparent indubitablement jazz et rock. Le jazz valorise l'expression instrumentale virtuose quand le rock développe les possibilités du studio ; le jazz privilégie la subtilité des timbres acoustiques alors que la puissance du rock nécessite le recours à l'électricité ; le jazz s'exprime sur l'instant *live* du concert tandis que le rock compose avec l'enregistrement d'un album. La fin des années soixante brise pourtant ce cloisonnement et ouvre les frontières des genres. Le trompettiste Miles Davis amorce alors un mélange des deux esthétiques jazz et rock dont l'influence traversera les genres et les époques.

LE VIRAGE ÉLECTRIQUE DE MILES DAVIS

La carrière de Miles Davis démarre véritablement à la fin des années quarante, après un passage dans le groupe de Charlie Parker, lorsque le trompettiste délaisse l'éclatement virtuose du be bop – auquel son jeu feutré s'adapte mal – pour développer l'esthétique cool. Il impose son style en dehors des modes avec *Kind Of Blue* (1959). L'album, enregistré en sextet, témoigne de la prépondérance du langage modal, réduisant les grilles d'accords à de simples fondations harmoniques qui valorisent les enchevêtrements mélodiques des musiciens. L'influence de Claude Debussy et de la musique andalouse, développée avec l'adaptation du *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo sur l'album *Sketches Of Spain* (1960) en collaboration avec l'arrangeur Gil Evans, démontre l'ouverture culturelle de Davis. Les années soixante le voient former un nouveau quintet évoluant en marge du free jazz[5] contemporain. Davis refuse la liberté totale au

profit d'une forme cadrée toutefois riche en dissonances chromatiques. De plus en plus frustré par les limitations de timbres du groupe, il expérimente lors de plusieurs sessions d'enregistrements – documentées, notamment, par les albums *Miles In The Sky* (1968) et *Filles De Kilimanjaro* (1969) – l'intégration d'une guitare et de claviers électriques. Après des essais infructueux de Clavinet, un clavier aux sonorités de clavecin électrique et de piano électrique Wurlitzer, Davis opte finalement pour le moelleux des pianos électriques Fender Rhodes. Cette première étape d'électrification amorce une tétralogie d'albums mêlant jazz, rock et funk particulièrement influente sur le jazz des années soixante-dix : *In A Silent Way* (1969), *Bitches Brew* (1970), *A Tribute To Jack Johnson* (1971) et *On The Corner* (1972). Le plus célèbre d'entre eux, *Bitches Brew*, incarne l'acte de naissance du jazz fusion témoignant de l'influence de James Brown, Sly & The Family Stone et Jimi Hendrix. Davis découvre leur musique entre 1967 et 1969 par l'intermédiaire de sa nouvelle compagne de vingt ans sa cadette, Betty Mabry, qui l'initie à la culture pop afro-américaine.

Illustration 1 :
Photo de Miles Davis
en studio

L'influence de James Brown, Sly & The Family Stone et Jimi Hendrix

Les premiers disques de James Brown paraissent à la fin des années cinquante et dévoilent au public la personnalité hors norme de l'artiste. Ses concerts en particulier le montrent *showman* exubérant. Les singles « *Out Of Sight* » et « *Papa's Got A Brand New Bag* », tous deux publiés en 1964, illustrent la transition de la soul des débuts vers un rhythm'n'blues énergique et annoncent la naissance d'un nouveau genre, le funk. Brown, avec l'aide de son saxophoniste et arrangeur Alfred « *Pee Wee* » Ellis, élabore une nouvelle formule musicale centrée sur la force rythmique de sa musique. Comme l'illustre le single « *Cold Sweat* » (1967), la structure se limite désormais à un thème polyrythmique ponctuellement alterné avec un court pont. Chaque arrangement instrumental fait preuve d'une concision inédite et participe à la dynamique du *groove*[6] collectif. Le chant déclamé de Brown dirige le groupe vers un effet de transe physique et dansante.

Illustration 2 : Photo de James Brown live (Photo : Heinrich Klaffs, 1973)

Le groupe Sly & The Family Stone accompagne le mouvement psychédélique de la côte Ouest des États-Unis à ses débuts en 1967. Leur leader Sly Stone cultive une image hippie et injecte une dimension sociale dans une musique largement inspirée par les effets des drogues hallucinogènes. Les albums *Life* (1968) et *Stand!* (1969) se détachent ainsi du seul rock psychédélique par le métissage musical qu'ils entreprennent. À l'image de leur formation incluant femmes et hommes, noirs et blancs, la musique de Sly & The Family Stone raffine les polyrythmies funk de James Brown, avec cuivres et percussions de rigueur, en intégrant des effets – saturation fuzz, filtre talk box – et expérimentations studios à ses structures pop.

La courte carrière de Jimi Hendrix, entamée en 1967 et achevée par sa mort en 1970, ne l'empêche pas de jouir de l'une des plus grandes influences de l'histoire du rock et de la musique en général. Le chanteur, guitariste et compositeur d'origine irlandaise et afro-amérindienne possède, en effet, une entrée dans le *Dictionnaire du jazz*[7] de Philippe Carles, de la même façon que Miles Davis apparaît dans le *Dictionnaire du rock*[8] de Michka Assayas, prouvant le rayonnement des deux artistes et la fusion des genres réalisée par leur musique. Hendrix publie son premier album studio avec le trio The Jimi Hendrix Experience, accompagné des bassiste et batteur anglais, Noel Redding et Mitch Mitchell. *Are You Experienced?* (1967) fait figure de manifeste rock psychédélique en mélangeant d'authentiques influences blues à des expérimentations sonores. Il utilise allègrement les possibilités du studio d'enregistrement pour multiplier les overdubs et les manipulations de bandes magnétiques en postproduction. La chanson « *Are You Experienced?* » présente notamment un arrangement inversé de cymbales afin d'en tirer une atmosphère futuriste. La palette d'expression du guitariste, sans compter ses talents uniques de chanteur et compositeur pop, inclut les effets de fuzz, de pédale wah-wah[9], d'écho et de Larsen. Les deux derniers albums d'Hendrix, *Electric Ladyland* (1968) et *Band Of Gypsys* (1970), témoignent de nouvelles influences funk et jazz qui complexifient les harmonies et polyrythmies développées par l'artiste.

Illustration 3 : Photo Jimi Hendrix, *live*

La musique de James Brown, Sly Stone et Jimi Hendrix contribue largement au virage électrique de Miles Davis. L'élargissement de ses sections rythmiques – jusqu'à trois claviers, deux bassistes et quatre percussionnistes sur *Bitches Brew* ! – emprunte aux polyrythmies de Brown et Stone. Leur *groove* binaire délivre une puissance inédite dans le jazz, à la fois souple et épaisse. La place réservée à la guitare électrique se situe à mi-chemin du rock et du funk, puisque Davis en sollicite un jeu rythmique et minimaliste. Le guitariste John McLaughlin opte pour un son saturé et développe des *riffs* qu'il traverse de fragments mélodiques à la manière d'Hendrix. Davis, de son côté, applique une pédale wah-wah sur sa trompette à partir des performances *lives* de 1970. Son producteur Teo Macero, enfin, utilise les mêmes outils du studio d'enregistrement que Stone et Hendrix. Il applique notamment des effets d'écho et de *delay*[10] sur la trompette de Davis et, surtout, permet aux improvisations collectives de son groupe d'acquérir une forme cohérente par découpage, montage et collage des bandes magnétiques.

Bitches Brew

L'enregistrement de *Bitches Brew* suit un processus de création à mi-chemin des codes du jazz et du rock. Le groupe rassemblé par Miles Davis illustre ses ambitions sonores en mêlant timbres acoustiques et électriques. Ce ne sont pas moins de douze musiciens noirs et blancs qui participent aux sessions d'enregistrement les 19, 20 et 21 août 1969 au Studio B de Columbia à New York : Wayne Shorter au saxophone soprano, Bennie Maupin à la clarinette basse, John McLaughlin à la guitare électrique, Chick Corea, Joe Zawinul et Larry Young aux pianos électriques, Dave Holland à la contrebasse, Harvey Brooks à la basse, Jack DeJohnette et Lenny White aux batteries, Don Alias aux congas et Jim Riley au shaker. La grandeur quasi orchestrale de la formation impose un détachement des structures classiques du jazz enchaînant divers solos autour d'un thème. Le nombre de solistes potentiels pousse Davis à aborder différemment la composition, l'interprétation et l'enregistrement. Il limite les compositions à des éléments volontairement minimalistes : une courte suite d'accords, un fragment mélodique, une ligne de basse. Ces motifs servent d'inspiration première aux improvisations collectives du groupe qui, placé en demi-cercle autour de Davis, suit les directives du trompettiste. Deux corps se dessinent : Davis endosse le rôle de directeur artistique et de chef d'orchestre, par l'intermédiaire de ses solos de trompette et de gestes de la main, face aux arrangements collectifs de groupe. Le dispositif studio permet à Davis d'indiquer les départs, les arrêts et les instruments à mettre en avant. Sur les six pièces enregistrées pour *Bitches Brew*, « Pharaoh's Dance » et « Bitches Brew » témoignent particulièrement du caractère expérimental des sessions. Davis et son groupe enregistrent d'abord plusieurs prises d'improvisations collectives autour des motifs de départ, avant que le producteur Teo Macero ne leur apporte une structure cohérente. Comme l'explique le batteur Lenny White : "*Pendant les sessions, nous commencions à jouer un groove, et Miles désignait John McLaughlin pour jouer pendant un petit moment avant d'arrêter le groupe. Puis nous recommencions et il désignait les claviers, et ainsi de suite. Tous les morceaux étaient construits par segments comme ça. [...] Bitches Brew a été créé comme une grande marmite cuisinée par Miles le sorcier. Il écoutait le groupe, puis pensait, "Je vais ajouter une touche de Jack DeJohnette, et un peu de John McLaughlin, et puis je vais ajouter une pincée de Lenny White. Et une cuillère à soupe de Bennie Maupin à la clarinette basse." Et ça fonctionnait. Il a rassemblé les musiciens qui feraient, selon lui, une combinaison intéressante. C'était une grande expérimentation contrôlée.*"[11]

Si les musiciens suivent la consigne de Davis, leur interdisant de s'éloigner franchement des motifs de départ, celui-ci leur offre toutefois une liberté mélodique et harmonique totale. Afin de maintenir un *groove* permanent favorable à l'effet de transe recherché, il distribue les rôles : Harvey Brooks et Jack DeJohnette se limitent aux fondations rythmiques, tandis que Dave Holland et Lenny White y ajoutent des motifs plus éclatés. Don Alias et Jim Riley, de leur côté, complètent la polyrythmie avec des textures continues. Chick Corea, Joe Zawinul et Larry Young forment un magma sonore atonal et riche des harmoniques délivrées par les résonances des Fender Rhodes. Wayner Shorter apparaît comme le seul véritable second soliste et complète les interventions de trompette de Davis. Bennie Maupin fournit des contrechants qui, par leur tessiture grave, enrichissent davantage l'atmosphère que le discours mélodique. John McLaughlin, enfin, est un intermédiaire, oscillant constamment entre force d'accompagnement et échappées solistes. La liberté offerte par Davis favorise une certaine spontanéité mais doit obéir à une écoute réciproque étant donné l'ampleur de la formation instrumentale. Les prises originales de « *Pharaoh's Dance* » et « *Bitches Brew* » présentent, sous la forme d'improvisations collectives n'excédant pas quelques minutes, plusieurs variations sur la même pièce. Chaque nouvel essai permet à Davis d'expérimenter : il sollicite ponctuellement certains instrumentistes et tient compte de leurs propositions. La prédominance de la section rythmique empêche cependant une véritable hiérarchie entre solistes et accompagnateurs. Lorsque les musiciens s'extraient de la masse collective, ils perpétuent un dialogue avec le reste du groupe. Les séances d'enregistrement se terminent lorsque Davis considère avoir extrait le maximum des motifs choisis.

Les sessions d'enregistrement de *Bitches Brew* ne permettent pas à elles seules de

fournir un nouvel album à Miles Davis. Les prises disparates nécessitent, en effet, un effort de postproduction afin d'acquérir une forme cohérente. Teo Macero, fidèle producteur de Davis depuis *Kind Of Blue* jusqu'en 1983, tient une immense responsabilité dans la réussite de la période électrique du trompettiste. L'exemple de la pièce « *Bitches Brew* » est, à ce titre, révélateur du rôle de co-compositeur qu'il endosse. Macero accompagne Davis et ses musiciens en studio et, conscient que les meilleures idées d'arrangements peuvent surgir spontanément, veille à enregistrer sur bandes magnétiques chacune des improvisations collectives. Davis imagine, au départ, « Bitches Brew » comme une suite divisée en cinq sections dont Macero n'utilisera finalement que les deux premières pour sa version définitive. La première section développe un *groove* collectif et nonchalant en *do*, tandis que la deuxième section s'y oppose totalement – excepté dans sa pédale de *do* – et propose un échange *rubato* non pulsé entre des appels de trompette et des réponses libres du groupe.

Teo Macero entame un travail laborieux de postproduction qui durera plusieurs semaines. Les outils à sa disposition – découpage et collage de bandes, effets électroniques d'écho et de *delay*, table de mixage[12] – lui permettent de créer une structure inédite à partir de prises disparates. La structure finale de « *Bitches Brew* », après montage de Macero, est la suivante :A - B - A' - B' - A où A représente la section *rubato* et B la section *groove*. Le producteur utilise une seule prise de la section *rubato* longue de six minutes qu'il découpe en deux segments de trois minutes. Il place la seconde moitié – plus efficace dans son dialogue instrumental – en ouverture et fermeture de la pièce, et la première en pont central. Cette section *rubato* introduit et conclut les développements de la section *groove* dans une structure symétrique. Les multiples prises de la section *groove* offrent suffisamment de variations instrumentales pour construire une dynamique en crescendos successifs. La partie B démarre ainsi par une mise en place du *riff* principal et amorce un développement collectif sur lequel Davis et Wayne Shorter mènent des solos ouverts aux ponctuations de John McLaughlin à la guitare électrique. La partie B' expose d'abord un solo libre de la contrebasse de Dave Holland avant un retour du *groove* collectif et un solo de Davis en interaction avec la guitare et les pianos électriques. À partir de prises diverses et d'une structure floue de Davis, Macero élabore une pièce cohérente de vingt-sept minutes jouant sur les effets de symétrie, d'alternance et de progressions dynamiques.

Le producteur agit également à plus petite échelle en effectuant de nombreux points de montage afin d'améliorer la progression narrative des différents épisodes. À titre d'exemple, la mise en place du *groove* de la partie B, de 02:52 à 03:29 sur le minutage de la version finale de « *Bitches Brew* », expose d'abord le *riff* de basse accompagné de claquements de doigts, de congas et de motifs de clarinette basse pendant dix secondes. Macero extrait les cinq dernières secondes, centrées sur la clarinette basse, pour les mettre en boucle trois fois de suite de 03:03 à 03:18. La manipulation l'oblige à dupliquer trois fois l'extrait sur une autre bande magnétique, qu'il découpe et insère à l'originale. Il reproduit ensuite les dix secondes du début de la section de 03:18 à 03:29, puis à nouveau les cinq secondes de clarinette basse, avant de laisser dérouler la suite de la prise d'origine. Macero sélectionne des fragments pour leur donner une importance nouvelle et augmenter l'impact du *groove* qui s'ensuit. Le motif de clarinette basse devient véritable thème et crée, par sa répétition, un effet d'attente. Les traitements sonores de Macero dépassent la seule structure puisque le producteur expérimente un *delay* qu'il applique ponctuellement à la trompette de Davis. Il règle la vitesse de l'effet afin que la répétition du son soit synchronisée au tempo des appels rythmiques de l'instrument sur la section rubato. Non seulement l'ajout du *delay* augmente la grandeur des interventions de Davis, confirmant son statut de leader incontesté, mais il s'approprie les codes du rock psychédélique.

L'étape finale de mixage permet à Macero de tirer parti des possibilités de spatialisation sonore pour mettre en valeur les richesses de timbres ainsi que la dynamique de la structure. Les prises originales de *Bitches Brew* dirigées par Davis bénéficiaient de dialogues spontanés entre les instrumentistes et exposaient déjà un certain caractère de transe, étant donné l'utilisation d'un *groove* répétitif comme soutien à des improvisations libres. Macero valorise ces partis pris de diverses manières : la trompette de Davis apparaît dans les deux canaux de la stéréophonie[13], bien au-dessus du reste du groupe en termes de volume. Le saxophone de Wayne Shorter et la clarinette basse de Bennie Maupin suivent, le plus souvent, la trompette au centre de l'image stéréo. Macero prolonge les influences rock et funk en imposant la section rythmique à un niveau plus élevé que la majorité des enregistrements jazz de l'époque. La batterie de Lenny White, les percussions de Don Alias et Jim Riley, la basse d'Harvey Brooks et le piano électrique de Joe Zawinul sont placés dans le canal gauche, tandis que la batterie de Jack DeJohnette et le piano électrique de Chick Corea occupent le canal droit. Le piano électrique de Larry Young complète l'image stéréo au centre. La guitare électrique de John McLaughlin, enfin, oscille entre les deux canaux gauche et droite en fonction de son rôle soliste ou rythmique. Le mixage de *Bitches Brew* ne cherche pas à restituer la réalité du placement des musiciens durant son enregistrement – comme c'est alors le cas sur les albums studios de jazz – mais propose un équilibre entre complémentarité des timbres et influences rock et funk.

Illustration 4 : Photo Miles Davis, 1969

LE JAZZ FUSION DES ANNÉES SOIXANTE-DIX

Bitches Brew brise non seulement les barrières entre les genres jazz, funk et rock mais son accueil enthousiaste – quatre cent mille exemplaires vendus durant l'année 1970 – démontre, *a priori*, la mixité de ses publics. L'album témoigne, en effet, d'un métissage d'influences inédit : l'usage d'instruments électriques et le jeu rythmique empruntent directement au rock et au funk. Les mélodies et harmonies teintent leurs racines blues d'un vocabulaire atonal savant ainsi que de modes andalous et orientaux. Les effets de postproduction de Teo Macero, enfin, héritent des techniques développées par les compositeurs de musique concrète des années quarante, notamment Pierre Schaeffer et Pierre Henry, d'une manière analogue au rock psychédélique. *Bitches Brew* donne ainsi naissance à un genre nouveau, le jazz fusion. La révolution esthétique de l'album encourage immédiatement bon nombre de collaborateurs de Miles Davis à s'engouffrer dans la fusion électrique. Wayne Shorter et Joe Zawinul assemblent Weather Report, Chick Corea fonde Return To Forever, John McLaughlin crée le Mahavishnu Orchestra et Herbie Hancok forme Mwandishi puis The Headhunters.

Le pianiste Herbie Hancock rejoint Miles Davis en 1963 lors de la formation de son second quintette. Il l'accompagne à temps plein jusqu'en 1968 et, même s'il n'apparaît par sur *Bitches Brew*, participe aux sessions d'*In A Silent Way*, *A Tribute To Jack Johnson* et *On The Corner* en tant qu'invité de marque. Hancock affiche très tôt un intérêt pour la musique pop. Son ouverture lui permet de trouver l'inspiration autant chez James Brown, The Beatles et The Supremes que chez les compositeurs savants Béla Bartók, Igor Stravinsky et Karlheinz Stockhausen. Il explique en 1965 :

"Je trouve que la musique pop devient vraiment intéressante. Certaines chansons des Beatles, par exemple, sont incroyables. Et Dionne Warwick, James Brown, Mary Wells, Smokey And The Miracles, The Supremes… J'apprécie tous les genres de musique, et certains d'entre eux me parlent directement. Le rhythm'n'blues fait partie de mon passé, pas seulement parce que j'en ai joué pendant l'adolescence, mais aussi parce que je suis noir, et que le genre est fondamental pour la pop."[14]

Mwandishi, composé d'Hancock au Fender Rhodes, au Mellotron[15] et aux synthétiseurs, d'Eddie Henderson à la trompette et au bugle, de Bennie Maupin au saxophone, à la flûte et à la clarinette basse, de Julian Priester au trombone, de Buster Williams à la basse électrique et de Billy Hart à la batterie, concentre ses activités sur l'enregistrement studio. Ses albums, en particulier *Sextant* (1973), mélangent la liberté mélodique free jazz à des rythmes tribaux africains – le groupe cultive son héritage avec l'appellation swahilie Mwandishi – et des expérimentations électroniques. La passion d'Hancock pour les nouvelles technologies l'encourage à intégrer de nombreux effets et bruitages synthétiques et des programmations de boîtes à rythmes à sa musique. Mwandishi, à la différence du binôme formé par Miles Davis et Teo Macero, intègre les effets directement dans son jeu. Les musiciens traitent en temps réel leurs instruments durant l'enregistrement. L'échec commercial de Mwandishi convainc Hancock de renouveler sa musique avec une formation plus accessible, The Headhunters, ces derniers délaissant l'abstraction électronique de Mwandishi au profit d'influences funk dansantes. Leurs deux premiers albums, *Head Hunters* (1973) et *Thrust* (1974) multiplient les *overdubs* afin de tirer parti des capacités multi-instrumentistes de chaque musicien, notamment de la collection de claviers d'Hancock et des nombreuses percussions de Bill Summers.

Wayner Shorter et Joe Zawinul fondent Weather Report avec, notamment, le bassiste Miroslav Vitouš. Les débuts du groupe hésitent entre les thèmes contemplatifs de Zawinul, propices aux arrangements de Fender Rhodes et d'orgue électrique, et les solos virtuoses et agressifs de Vitouš à la basse, qu'il agrémente souvent d'un effet de distorsion. Weather Report, après quelques changements de personnel, se dirige vers une fusion dansante, marquée par les influences du rhythm'n'blues des années soixante, en témoigne l'album *Mysterious Traveller* (1974). L'arrivée du bassiste Jaco Pastorius, en remplacement de Vitouš, fournit le succès commercial d'*Heavy Weather* (1977). L'album bénéficie du jeu polyvalent de Pastorius, alternant

syncopes percussives et mélodies à égalité des claviers de Zawinul et du saxophone de Shorter, et réduit considérablement l'espace d'improvisation au profit d'un cadre écrit.

Return To Forever, quintette formé par Chick Corea aux claviers, Joe Farrell au saxophone et à la flûte, Stanley Clarke à la basse, Airto Moreira à la batterie et Flora Purim au chant et aux percussions, se distingue dès son premier album *Return To Forever* (1972) par la place importante du chant féminin de Purim. Moreira, brésilien d'origine, arrange les compositions de Corea par des rythmes latins qui s'éloignent de la fusion afro-américaine de *Bitches Brew*. Son départ oriente ensuite le groupe, notamment sur *Where Have I Known You Before* (1974), vers un jazz funk empruntant au rock progressif, en particulier dans les *riffs* complexes et le lyrisme mélodique de la guitare électrique.

Le Mahavishnu Orchestra présente deux grandes incarnations durant sa carrière, chacune marquée par la présence d'un violoniste, d'abord Jerry Goodman puis Jean-Luc Ponty. Fruit de l'influence croisée du blues rock, joue par McLaughlin au début des années soixante, et de la musique indienne, découverte via les ragas du sitariste Ravi Shankar, la musique du groupe élabore une fusion proche dans ses ingrédients du rock progressif de King Crimson. McLaughlin adopte les codes du *guitar hero* des années soixante-dix en utilisant une guitare à double manche le plus souvent agrémentée de distorsion. Les deux premiers albums du Mahavishnu Orchestra, en particulier *The Inner Mounting Flame* (1971), délivrent un impact collectif des musiciens qui développent un style de solos virtuoses et véloces. La deuxième incarnation du groupe, responsable d'*Apocalypse* (1974), calme les ardeurs rock au profit d'une conception symphonique – le London Symphonic Orchestra dirigé par Michael Tilson Thomas y interprète d'ailleurs les arrangements de Michael Gibbs.

Mwandishi, The Headhunters, Weather Report, Return To Forever et le Mahavishnu Orchestra développent, certes, les acquis de *Bitches Brew* avec des personnalités diverses, mais suivent tout de même certaines constantes musicales. Le choix d'imposer le groupe comme une entité, en opposition aux combos[16] nommés d'après leur soliste principal, témoigne de la dimension collective du jazz fusion. L'instrumentation favorise les timbres électriques, voire électroniques, de piano et orgue électriques, de synthétiseurs, de guitare et de basse électriques. La culture jazz des musiciens – marquée par des harmonies complexes et un retour à des solos plus nets que chez Miles Davis – rencontre des influences élargies, qu'il s'agisse de la puissance héritée du rock, des rythmes issus de la musique latine, du funk afro-américain ou de l'harmonie des ragas indiens. Le studio d'enregistrement, enfin, devient le théâtre privilégié d'expérimentations sonores via la multiplication des *overdubs* et élève le support album au niveau des performances *lives*. Le jazz fusion devient, durant les années soixante-dix, le courant jazz dominant et transforme en profondeur ses codes. Son développement nourrit de riches échanges avec un autre mouvement ouvert aux métissages d'influences, *a priori*, hétérogènes : le rock progressif. Considéré au départ comme une évolution post-psychédélique, le rock progressif élargit les limites du rock par l'entremise d'influences folk, jazz, électroniques et savantes au sein de compositions complexes encourageant la virtuosité instrumentale des musiciens. Les albums de King Crimson, notamment *In The Court Of The Crimson King* (1969) et *Lizard* (1970), et de Van Der Graaf Generator, *Pawn Hearts* (1971) en particulier, se détachent des structures pop au profit de formes ambitieuses. Les chansons deviennent des suites obéissant à une trame narrative et conceptuelle développée par les paroles. L'écriture intègre volontiers des mesures impaires et irrégulières, des mélodies atonales et des accords complexes. Les musiciens agrémentent les timbres rock – chant, guitare et basse électriques, batterie – de flûte, saxophone, hautbois, cor, trombone, piano acoustique et électrique, orgue, synthétiseurs. Les nombreux *overdubs* et les sonorités diverses confèrent aux arrangements une grandeur orchestrale. Le rock progressif accompagne ainsi le jazz fusion dans son métissage ambitieux d'esthétiques variées, même s'il s'en détache par sa culture blanche européenne ignorant, notamment, l'influence du funk.

Le virage électrique de Miles Davis à la fin des années soixante, outre son influence sur le mouvement jazz fusion à suivre, marque la carrière du trompettiste, et cela, jusqu'à sa mort en 1991. Les albums *A Tribute To Jack Johnson* et *On The Corner* développent, respectivement, les aspects blues rock et funk électronique de son style. Des problèmes de santé le forcent ensuite à une retraite musicale en 1975 jusqu'à son retour à l'enregistrement et aux concerts en 1980. Des albums comme *Decoy* (1984) et *Tutu* (1986), même s'ils abandonnent les expérimentations studios et le caractère de transe de *Bitches Brew*, maintiennent une instrumentation électrique et un style définitivement à mi-chemin du jazz, du rock et du funk.

(*) Enseignant diplômé d'un Master de Musicologie. Auteur de *Bitches Brew ou le jazz psychédélique* et *David Bowie, l'avant-garde pop* aux éditions Le Mot et le Reste.

Notes

[1] Rock psychédélique : dérivé du rock cherchant à reproduire musicalement l'effet des drogues hallucinogènes, notamment le LSD, via l'improvisation instrumentale et l'usage d'effets sonores, en particulier des possibilités du studio d'enregistrement.

[2] Producteur : responsable de l'architecture sonore d'un enregistrement studio, du placement des microphones jusqu'à l'étape de mixage.

[3] Bande magnétique : support d'enregistrement analogique présenté sous la forme d'une bande plastique enroulée d'une largeur de quelques centimètres.

[4] Postproduction : ensemble des étapes postérieures à l'enregistrement, notamment le montage, les effets et le mixage.

[5] Free jazz : mouvement jazz apparu à la fin des années cinquante marqué par l'improvisation totale et collective autour d'une harmonie réduite et favorable à l'effet de transe.

[6] *Groove* : approche rythmique caractéristique du rock et du funk, en opposition au swing du jazz.

[7] CARLES, Philippe, CLERGEAT, André & COMOLLI, Jean-Louis, *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 1994, 1386 p.

[8] ASSAYAS, Michka (dir.), *Dictionnaire du rock*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000, 2248 p.

[9] Wah-wah : filtre progressif de fréquences pouvant être varié selon l'inclinaison d'une pédale d'expression.

[10] *Delay* : effet proche d'un écho consistant en la répétition espacée et régulière d'un son.

[11] TINGEN, Paul, *Miles Beyond: The Electric Explorations of Miles Davis 1967-1991*, New York, Billboard Books, 2003, p. 65.

[12] Mixage : étape de studio consistant au mélange de plusieurs pistes sonores généralement en deux pistes stéréo finales.

[13] Stéréophonie : technique de restitution sonore sur deux canaux nécessitant un mixage sur deux pistes.

[14] Interview d'Herbie Hancock, *DownBeat*, 21 octobre 1965.

[15] Mellotron : clavier dont chaque touche actionne la lecture d'une bande magnétique reproduisant la hauteur choisie par un véritable instrument préalablement enregistré.

[16] Combo : formation jazz réduit à un ensemble dépassant rarement les sept musiciens, en opposition au big band et à son organisation par pupitres.

Philippe Gonin (*)

Entretien avec Marcus Miller

(réalisé par courriel et lors d'un entretien informel le 29 juin 2013 à Vienne[1] - traduit[2] et annoté par Philippe Gonin)

1 - Marcus, dans son ouvrage* The Last Miles, The Music of Miles Davis 1980-1991, *George Cole écrit :" Tutu est un album fait plus par accident que par volonté." Êtes-vous d'accord avec cela ?

M.M : Pour Miles et Tommy [Li Puma], *Tutu* est peut-être arrivé inopinément parce qu'ils n'étaient pas sûrs de savoir exactement ce qu'ils voulaient faire. Ils savaient seulement qu'ils voulaient quelque chose « de différent » [des albums précédents de Miles] et "contemporain". Ils ont expérimenté avec différents compositeurs/producteurs cherchant la bonne solution.

Tommy m'a appelé et m'a demandé d'écrire quelque chose. Il m'a envoyé le morceau de George Duke, *Backyard Ritual*[3], pour me donner une idée de ce qu'ils ont aimé jusqu'ici. À partir de cela, j'ai commencé à écrire. On m'a fait une commande, j'ai fait de mon mieux pour l'honorer.

Je pense qu'ils ont eté « agréablement surpris » par ce que j'ai apporté - mais je n'appellerais pas cela « un accident ». Tant de personnes entrent dans un processus créatif en cherchant quelque chose, sans être certains de ce qu'ils cherchent. Cela en fait partie de la beauté de la chose. Le tout est de savoir quand vous avez trouvé.

2 - Quelle est votre définition du jazz ?

Le jazz est le résultat musical d'anciens esclaves réagissant à leur environnement en Amérique. Il contient un caractère rythmique et une notion d'improvisation qui ont été importés de leur culture africaine mélangée à celles venant d'Europe, des Caraïbes et des Indiens d' Amérique, influences qu'ils ont rencontré dans leur nouveau monde. Au fil des ans, des artistes divers ont créé leurs propres versions de jazz, soulignant ou gommant ces éléments divers.

3 – Pensez-vous que l'on puisse toujours appeler* Tutu *du jazz ?

Tutu est une musique hybride. Il contient une structure rythmique forte et une part d'improvisation (en particulier celle de Miles Davis). Ce qui le rend hybride, c'est que la musique était enregistrée pièce par pièce, comme une peinture, au coup par coup, ce qui ne fait pas partie de la tradition du jazz.

C'était une tradition plus récente produite par la technologie de la fin des années soixante, début des années soixante-dix. La Technologie a affecté également l'histoire du jazz. Le microphone, le disque vinyle « longue durée », l'enregistrement multipiste, le montage, les instruments amplifiés comme la basse électrique, la guitare électrique et l'orgue, ont tous influencé le jazz. Quand une forme d'art vieillit, les artistes expérimentent pour voir ce qu'ils peuvent créer de nouveau. Au bout du compte, c'est l'auditeur qui se fait une idée selon ses propres critères sur le jazz.

Pour moi, *Tutu* était un projet qui laissait de côté l'improvisation de groupe au profit d'arrangements réalisés dans un style contemporain. C'est semblable à la musique des *Big Bands* où l'improvisation est également au second plan par rapport aux arrangements.

4 – Tommy Li Puma m'a dit[4] que Miles était déjà très fatigué pendant les séances d'enregistrement. Comment s'est-il impliqué dans le processus de création ?

Au début, Miles me disait simplement de l'appeler quand j'avais besoin de la trompette. Pendant que nous continuions la réalisation, il a commencé à aimer traîner pendant les séances. Il se mettait dans le studio avec des écouteurs et il pouvait entendre ce que je faisais dans la cabine de contrôle. Il distrayait ses amis pendant que je travaillais. De temps en temps, il entendait quelque chose qu'il n'aimait pas beaucoup et me demandait de le modifier. D'autres fois, il levait le pouce quand il entendait quelque chose qui lui plaisait. Parfois il me disait qu'un titre aurait besoin d'une séquence supplémentaire (comme pour la fin de *Portia*)

Il était de bonne humeur pendant cette période. J'ai aimé sa présence. Nous nous sommes beaucoup fait rire. Il a même tenu de longues conversations avec deux ou trois de mes amis venus le rencontrer. Bernard Wright, un pianiste avec qui j'ai grandi[5], a eu une belle conversation avec Miles un après-midi dans le studio. Même chose avec Jason Miles qui m'avait amené quelques sons de synthé à expérimenter.

5 – Vous avez dit avoir gardé toutes les prises faites par Miles pendant les séances. Avez-vous fait beaucoup de montages ? Dans quelles chansons ? Avez-vous utilisé certaines prises faites pour tel titre dans un autre titre ?

Non, je n'ai pas du tout fait ça[6]. La technologie d'échantillonnage était nouvelle et, à l'époque, je ne me sentais pas suffisamment à l'aise pour déplacer les notes de Miles. J'ai, par contre, bel et bien utilisés des portions laissées de côté des sessions d'enregistrement d'*Amandla* dans mon album *The Sun Don't Lie*, un morceau intitulé « Rampage »[7]. Mais c'était plusieurs années plus tard.

6 – Vous avez dit que "Full Nelson"[8] a été à l'origine conçu comme un pont vers le titre que Prince avait composé pour Miles. Pouvez-vous me dire comment vous avez écrit ce titre ? Y a-t-il des « références » au style de Prince dans votre écriture ?

Pour « Full Nelson » j'ai commencé par le *riff* de guitare qui a un « *feeling* » Prince. Le « *beat* » est aussi similaire à Prince[9]. Prince avait composé une chanson pour Miles et je voulais que la transition semble aussi naturelle que possible. Prince a finalement décidé que sa chanson paraissait hors de propos, donc elle n'a pas été incluse sur *Tutu*.

7 – Tutu est une « one man band ». Comment l'avez-vous enregistré ? Comment l'avez-vous composé ?

Lorsque j'ai raccroché le téléphone après ma conversation avec Tommy Lipuma me demandant de la musique pour Miles, j'ai immédiatement entendu la mélodie de basse de « Tutu ». Tout le reste est, pour moi, la réponse logique à cette figure de basse. Le rythme est une version plus lente d'un rythme que Miles avait demandé de jouer à Al Foster pour le morceau « Fat Time » dans l'album *The Man With The Horn*, le premier album d'ailleurs, dans lequel j'ai joué pour Miles. La mélodie est celle que j'ai immédiatement imaginée pour Miles, accompagnée par quelques cuivres dans le style de *Birth of The Cool*.

Pour ma démo, j'ai d'abord établi le rythme puis la basse. Ensuite, j'ai enregistré la mélodie et les harmonies en utilisant un échantillon [sample] de Miles Davis que Jason Miles avait retrouvé pour moi plus quelques cuivres également échantillonnés. Alors que je travaillais chaque piste, je leur ai données un « son » en improvisant et en réagissant à ce qui était sur la bande et dans mon imagination. À cette époque, j'avais déjà l'habitude de faire ça et c'était devenu naturel. Je me plaçais dans un environnement et je créais, réagissant à ce qui était sur la bande et dans ma tête.

Puis, j'ajoutais les effets sonores pour lesquels, selon moi, Miles prêterait l'oreille !
J'ai fait entendre la démo à Tommy LiPuma et il fut enthousiasmé. Il a dit qu'il voulait l'enregistrer de la même manière. J'avais toujours imaginé que les musiciens de Miles rejoueraient l'ensemble pour la véritable séance d'enregistrement mais Tommy dit que Miles et lui étaient à la recherche d'un son différent de ce qu'ils avaient déjà fait. J'acquiesçai sur le fait que ce serait certainement différent (nouveau) [comme méthode de travail] pour Miles. J'ai pris tous mes instruments, direction Capitol Studios de Los Angeles et me suis mis au travail. J'ai tout recommencé. Si vous écoutez la démo, vous entendrez que les choses sont différentes en fonction de mon ressenti lors de l'*overdubbing*.

Illustration : Photo de Marcus Miller par Mathieu Zazzo.
Nos plus vifs remerciements vont à Bernard Dulau

8 – Avez-vous écrit tous les arrangements avant d'avoir enregistré quelque chose ou bien ont-ils été réalisés pendant les séances d'enregistrement ?

J'ai écrit « Tutu », « Portia » et « Splatch » et suis venu aux Studios Capitol avec eux. Après ces sessions, Miles et Tommy ont reconnu qu'ils me demanderaient de compléter l'album. Donc je suis venu travailler et ai écrit mes contributions restantes.

9 – Miles Davis vous a-t-il donné des directives ?

Miles faisaient des remarques sur des choses qu'il aimait, d'autres qu'il n'aimait pas et des choses supplémentaires qu'il voulait entendre. À cette époque, il ne voulait pas de piano acoustique. Je tentais de le caser mais il me disait toujours de l'enlever. Il m'encouragerait à continuer à écrire. Il me disait que j'étais dans une période créative et donnait le même conseil qu'il avait donné Wayne Shorter : écrire autant que je pouvais.

10 – Pouvons-nous dire que Tutu est plus un album de pop music qu'un album de jazz ? Tommy Li Puma semble adhérer à cette idée. Qu'en pensez-vous ?

Eh bien, il y a beaucoup d'albums pop qui sont enregistrés en direct dans le studio donc je ne pense pas que le « *re recording* »[10] qualifie auto-

matiquement un album comme étant de la pop. Et il y a plus de montage [*editing*] sur des albums de jazz traditionnel que les gens ne se l'imaginent.

Si je comprends tout à fait que les gens doivent catégoriser des choses, dans le cas de *Tutu*, je pense que c'est une perte de temps. *Tutu* a été conçu comme « quelque chose de différent » et voilà ce que c'est. Je ne pense certainement pas que c'est un disque pop. Je fais des disques pop – et je suis très familier à ce monde - personne dans le monde pop ne le considérerait comme un album pop. Pour les gens qui écoutent principalement du jazz, il peut ressembler à un disque pop à cause des sons contemporains. Mais les gens qui sont habitués aux sons contemporains, qui vivent dans le monde pop voient en *Tutu* quelque chose de différent de la pop.

Ma définition précédente de jazz était que c'est une musique créée comme une réaction des ex-esclaves à leur environnement et incluant l'accentuation rythmique, l'improvisation aussi bien que des influences européenne, caribéenne ainsi que celles des Indiens d'Amérique. *Tutu* est une réaction à notre environnement de 1986 utilisant une grande partie des mêmes éléments.

À part cela, je laisse les autres décider.

11 – Vous avez écrit un certain nombre de reggae pour cet album. Miles avait déjà enregistré un reggae dans* You're Under Arrest. *S'intéressait-il à cette musique ? Connaissait-il bien le travail de Bob Marley ?

Tout le monde connaît le travail de Bob Marley, Miles compris. Je me le rappelle expérimentant avec un « *beat* » reggae quand j'étais dans son orchestre en 1981[11]. J'aime la musique reggae, donc j'ai pensé que je travaillerais un peu avec ça. J'ai pensé que le contraste du « *beat* » reggae, qui est très organique et le « *feeling* » techno des synthés serait intéressant. Ça ressemble à un reflet de cette époque. Des humains interagissant avec des machines pour la première fois.

12 – Dans* Amandla, *Miles a dit qu'il avait écouté beaucoup de musique Zouk (comme Kassav). Vous souvenez-vous avoir eu une discussion avec lui à propos de cette musique ? (Tommy Li Puma ne se souvient pas de Miles parlant de Kassav.)

Miles m'a appelé et m'a dit qu'il venait d'écouter de la musique de Kassav et que je devrais en écouter également parce qu'il voulait que j'écrive quelque chose dans cet esprit. J'ai pensé que c'était très « cool » et ai commencé à travailler autour de cette idée.

***13 – Siesta est une bande originale de film. Vous avez dit que votre album préféré de Miles est* Sketches of Spain. *Pouvons-nous dire que ce disque est votre propre* Sketches of Spain ?**

La réalisatrice de *Siesta*, Mary Lambert, a fait mettre *Sketches of Spain* dans son film comme bande sonore provisoire jusqu'à ce qu'elle puisse convaincre Miles de lui fournir la musique originale[12] Le film a été tourné en Espagne et il était évident que la directrice avait travaillé sur le film avec *Sketches* en tête. Quand elle a finalement pu joindre Miles, il lui a donné mon numéro. À l'origine, on m'a dit qu'ils avaient besoin de deux morceaux. Donc j'ai écrit ce que j'imaginais être des « Croquis » [sketches] de l'âge techno. Le film était un peu fou[14] Il y a beaucoup d'éléments étranges là-dedans. Après leur avoir fourni les deux pièces, j'ai été informé par eux qu'il y avait une mauvaise communication : Miles leur avait en réalité promis que je fournirais de la musique pour le film entier. J'ai ri et me suis mis au travail. J'ai fini le projet entier en deux semaines. J'ai dédié la bande sonore à Gil Evans qui était un ami cher de Miles.

(*) Maître de conférences et directeur du département de musique à l'Université de Bourgogne.

Notes

[1] Merci à Bernard Dulau.

[2] Avec l'aide précieuse de Thomas Désarménien, chargé de cours à l'Université de Bourgogne (anglais musicologique).

[3] Titre composé par George Duke.

[4] Entretien via *skype* réalisé par Philippe Gonin en avril 2013. Cet entretien sera publié ultérieurement.

[5] Né en 1963, Bernard Wright sort en 1981 à l'âge de 18 ans un album considéré comme l'un des meilleurs albums de funk jamais réalisé : *Nard*. Marcus Miller joue d'ailleurs dans cet album. Bernard Wright, lui, tient dans *Tutu* les parties de synthé de « Don't Lose Your Mind » et « Tomaas ».

[6] Lors de l'entretien informel que j'ai eu avec Marcus Miller en *backstage* lors de son concert à Vienne, ce dernier m'a précisé qu'il n'y avait guère eu plus de deux prises par titre et qu'en général il conservait la seconde pour l'énoncé du thème (que Miles déchiffrait littéralement lors de la première prise) mais que les solos étaient presque toujours ceux de la première prise. Dans « Don't Lose Your Mind », Marcus Miller m'a confié qu'il a même doublé à la clarinette basse (à l'octave inférieure) l'un de ces chorus. C'était la première fois que Miller jouait – sur disque – de la clarinette basse (voir à partir de 1'08 quelques notes en soubassement, le solo doublé apparaît à 3'47)

[7] Album publié en 1993. « Rampage » est la plage 3 et l'on entend Miles notamment à 1'07, 2'20... Miller s'est, entre autre, servi d'une phrase de Miles comme d'un thème récurrent. Ce titre se trouve également dans le 5ème CD du coffret *Miles Davis, The Warner Years* publié par Warner. À noter que dans *The Sun Don't Lie*, Miller réutilise le thème de « Big Time », également tiré d'*Amandla* dans « Panther » et reprend à son compte « Mr. Pastorius ».

[8] Double allusion, en même temps qu'un hommage à Mandela, à un titre enregistré par Miles Davis, intitulé « Half Nelson », et au patronyme de Prince qui, en réalité, se nomme Roger Nelson ?

[9] Marcus Miller reprend d'ailleurs « Girls ans Boys » de Prince (tiré de *Parade*) dans son album de 2005, *Silver Rain*.

[10] Intitulé « Can I Play With U», Prince a effectivement retiré ce titre. On peut toutefois l'entendre sur un bootleg intitulé *Crucial*. Signalons que ce bootleg contient aussi (et inexplicablement) le titre « Amandla » comme collaboration entre Prince et Miles, ce qui est bien entendu complètement erroné.

[11] Difficilement traduisible en un mot, il s'agit en fait du cas où les musiciens enregistrent les uns après les autres, technique facilitée par les magnétophones multipistes et aujourd'hui les logiciels de type *Protools* ou *Cubase* pour n'en citer que deux.

[12] On trouve des traces de cela dans *We Want Miles* (« Kix ») mais aussi dans *You're Under Arrest*.

[13] C'est une pratique courante dans le cinéma que d'utiliser des musiques préexistantes pour un montage provisoire avant de mettre, le cas échéant, de la musique originale. On appelle cela les « temp tracks. » Il arrive que ces temp tracks contraignent les compositeurs dans leur écriture en ayant déjà imprimé fortement un rythme à l'image montée.

[14] Le film raconte l'histoire de Claire, une jeune femme qui se réveille au bord d'une route, près d'un aéroport, sa robe déchirée et tâchée de sang. Elle ne sait ni où elle est ni ce qui lui est arrivé... Ce sang est-il le sien ? Celui d'une autre personne ? Elle arrête une voiture qui la conduit à la ville la plus proche. Là elle va tenter de reconstituer le puzzle... (d'après la jaquette du DVD. À noter que sur cette jaquette la musique est attribuée au seul Miles Davis...)

Philippe Gonin (*), Sébastien Saint-André (**)

Autour de *Tutu*, les dernières années de Miles Davis : contexte et analyse

CHEMINS VERS *TUTU* : UN BREF APERÇU

1.1. Bornes électriques

Pendant près de dix années (de 1967 à 1975), la musique de Miles Davis a connu des évolutions significatives, les structures s'éloignant du schéma « traditionnel » thème/chorus/thème[1] et le son passant de l'une des formations « type » du jazz (le quintette) à une électrification quasi totale du dispositif sonore, allant jusqu'à écarter définitivement l'un des instruments symboliques du jazz : le piano acoustique.

Si l'on s'accorde à voir en 1967 une année décisive, il ne faut en tout cas pas parler de rupture. Une analyse des différents albums publiés entre *Kind of Blue* (1959) et *In A Silent Way* dix ans plus tard, montre qu'il n'y a pas de réelle césure mais bien plus des *évolutions* qui, bien que rapides, n'en furent pas moins progressives[2]. Au point *« qu'il est impossible de pointer précisément où et quand a eu lieu la rupture, pour la simple et bonne raison qu'il n'y a pas de rupture. Il y a une évolution, fulgurante mais régulière, logique. »*[3]

S'il faut chercher une *rupture*, c'est en 1975 qu'il faut la voir. Elle durera cinq ans.

Les quelques lignes qui suivent n'ont d'autre ambition que de chercher à éclairer le chemin emprunté par Miles entre 1980 et 1991 afin de comprendre ce que représente *Tutu*. Elles ne sauraient être exhaustives et il demeure indispensable de se reporter à la bibliographie davisienne (notamment l'ouvrage très complet sur la période de George Cole[4]) pour compléter les quelques pistes ouvertes ici.

1.2. Des années de silence au retour de 1980, *The Man With The Horn*

« De 1975 à début 1980, je n'ai pas touché mon instrument; pas une fois en plus de quatre ans. […] ça a été chassé de mon esprit par d'autres choses ; d'autres choses qui, pour l'essentiel n'étaient pas bonnes pour moi. Mais je les faisais tout de même. »[5] Pendant cinq longues années, Miles Davis se retire du monde de la musique. Un peu comme s'il avait atteint un point de retour. Physiquement tout d'abord : Miles en 1975 est un homme prématurément usé par divers excès mais aussi musicalement. *« A quarante-neuf ans, j'avais besoin d'une pause, il me fallait considérer tout ce que je faisais sous un autre angle, remettre les pendules à l'heure et redémarrer, reprendre ma vie en main. Je voulais faire de la musique, mais différemment de ce que j'avais fait jusque-là, je voulais jouer dans des grandes salles tout le temps, pas dans de petits clubs. Désormais, les petites boîtes de jazz étaient finies pour moi, ma musique et ses exigences en avaient dépassé les possibilités. »*[6]

Ce n'est qu'en 1980 qu'il décide de revenir sur le devant de la scène, une scène jazz qui, pendant son absence, avait évolué, de nouveaux musiciens étaient apparus et Miles, dans sa retraite, n'avait pas vraiment suivi ce qui s'était passé.

« J'avais décidé de refaire de la musique, mais je n'avais pas de groupe. Juste Al Foster à la batterie et Pete Cosey à la guitare pour commencer. Avec Al, nous avions beaucoup discuté du type de musique que je voulais faire. Elle existait dans ma tête, je voulais à présent l'entendre jouer pour savoir si elle était réelle. Je savais qu'il me fallait évoluer vers quelque chose de différent de ce que je faisais avant de m'arrêter, mais je ne pouvais pas non plus revenir à ma musique d'autrefois. Je ne savais toujours pas qui prendre dans l'orchestre : tout le temps que j'avais passé hors circuit, je n'avais écouté aucune musique, je ne connaissais plus personne. »[7]

Le renouveau viendra d'abord avec la venue de jeunes musiciens qu'il rencontre par l'intermédiaire de son neveu, Vince Wilburn : Randy Hall, Felton Crews et, surtout Robert Irving III – dont le rôle fut majeur sur *Decoy* - vont être les musiciens du renouveau. C'est avec eux que Miles revient en studio pour enregistrer une partie de ce qui deviendra l'album du retour : *The Man With The Horn*. Pourtant, insatisfait, c'est avec une autre équipe, composée notamment du jeune Marcus Miller et du fidèle Al Foster que les séances de *The Man* seront complétées.

NOUVELLES DIRECTIONS

2.1. Timbres et sonorités

Si l'album montre bien de nouvelles directions, l'évolution entreprise lors des années 1967-1975 trouve des prolongements incontestables dans cette dernière décennie créatrice. Même si Miles a la volonté de revenir avec quelque chose de nouveau, et renonce finalement à brancher sa trompette dans une pédale wah-wah, des scories de la période précédente demeurent. Ainsi les titres de *The Man With The Horn* issus des séances enregistrées avec notamment Miller, Foster, Evans, Stern et Barry Finnerty (les plages 1, 2, 4 et 6) portent encore des traces du *groove* des albums (surtout *live*) de la première moitié des années 1970 (Cf. « Aïda » par exemple). C'est aussi le cas de *Star People* même si, curieusement peut-être, *We Want Miles* semble moins marqué par cet héritage et montre une nouvelle manière d'envisager les prestations publiques[8] : arrêt entre les titres, structures plus « apparentes »...

Si Al Foster, batteur déjà engagé au début des années 1970 va être une sorte de fil conducteur unissant les deux périodes, on sait le rôle qu'a eu le jeu de basse électrique de Michael Henderson entre 1970 et 1975 dans la mise en oeuvre de ce *groove*. Les bassistes qui vont se

succéder dans l'orchestre de Miles vont également marquer de leur empreinte le son de l'ensemble. Au premier rang : Marcus Miller et Darryl Jones... L'un et l'autre ont un jeu *slappé* qui va entretenir ce son funk, directement hérité de celui, entre autres, de Larry Graham.

Les guitaristes vont également se succéder Parmi eux, deux noms : Mike Stern et John Scofield. Le premier apporte un son résolument rock (« *Fat Time* »). Scofield, avec son univers plus « jazz », apporte alors un son différent : *« Avec l'arrivée de John Scofield, je me suis mis à jouer davantage de blues, alors que Mike était plus orienté rock. Le blues, c'était le truc de John, avec une bonne touche de jazz. »*[9] Stern marque de son empreinte *We Want* Miles. Les deux hommes se côtoient sur *Star People* tandis que John McLaughlin fait un retour remarqué aux côtés de Scofield dans *You're Under Arrest* (« Katia »).

On note enfin, dans les plages sus-citées de *The Man With The Horn*, ainsi que dans *We Want Miles* l'absence *totale* de claviers. Leur retour dans l'orchestre de Miles (à l'exception, notable, du piano qui disparaît complètement de l'orchestre aussi bien en studio qu'en *live* à quelques exceptions près dans *The Man* et *Amandla*[10]) est effectif en studio[11] dans *Star People* (voir notamment l'intro. du titre éponyme.)

2.2. Le règne des synthétiseurs et des machines ?

C'est pourtant avec *Decoy*, que la nouvelle génération de synthétiseurs grand public qui se développe tout au long des années 1980[12] et, plus largement, les machines, prennent une véritable place de choix dans l'esthétique sonore de la musique de Miles Davis en studio[13] Non qu'ils furent absents dans les années 1970 mais, comme le souligne fort justement George Cole, *« ces nouvelles machines étaient non seulement plus petites et moins chères que leurs prédécesseurs, mais grâce à leur nature polyphonique et l'inclusion de sons préprogrammés, ils étaient plus faciles à jouer que les synthétiseurs primitifs que le groupe de Miles utilisait dans les années 1970. »*[14] À l'exception du Mini-Moog (monophonique), encore utilisé dans *The Man With The Horn*, c'est d'abord l'Oberheim OBX-a qui intègre le son du Miles des années 1980. Parfois marqué du sceau de leur époque, certains albums, tel *You're Under Arrest*, portent même la signature sonore d'instruments spécifiques, (en l'occurrence le DX7 de chez Yamaha)[15].

Évoquant cette entrée des machines dans sa musique Miles déclarait, dans un entretien reproduit en 1987 dans le magazine *Guitare & Claviers : « ça c'est fait petit à petit, [...] Ma musique reste influencée par les sons d'aujourd'hui. Grâce aux synthétiseurs, il y a toujours quelque chose de nouveau (. . .). Tout cela influence et modifie votre son – la texture des musiques et les arrangements. »*[16]

L'autre évolution significative est le recours à une boîte à rythmes... Elle fait son apparition dans *Decoy*. Elle sera, deux ans plus tard, au cœur même de la création de *Tutu*. *« On utilise la boîte à rythmes comme un métronome qui permet au batteur de respirer. On parle toujours de ci ou de ça parce que c'est électrique. Mais il s'agit simplement d'instruments ! »*[17]

2.40. Le studio et la composition

Depuis les années 1960 on le sait, Miles, avec l'aide de Teo Macero, use du studio comme d'un véritable instrument de composition (voire de re-composition) des bandes enregistrées durant les séances[18]. Les premiers albums de cette nouvelle décennie, toujours produits par Teo Macero, n'échappent pas à cette règle. Le producteur sera aux commandes (et aux ciseaux) jusqu'à *Star People*. Il apparaît évident qu'avec *Decoy*, une seconde période s'ouvre qui dure jusqu'à l'échec du projet *Rubberband* et le passage de Miles chez Warner. Un autre point intéressant dans la production de Miles lors de cette dernière décade est ce que l'on peut regrouper sous l'appellation de « transmusicalité » : recyclage, citations, reprises vont s'accumuler dans les derniers albums publiés pour Columbia (la méthode semble disparaître ensuite). Certes, le jazz est coutumier de ces lectures multiples d'un même thème, y compris par un même artiste. Mais il s'agit là d'intégrer des éléments thématiques issus de titres particuliers dans d'autres titres. Parmi les plus « marquants », le titre d'ouverture de *You're Under Arrest* (« *Street Scenes/One Phone Call* ») est significatif De deux *riffs* ou motifs empruntés ici et là, Miles va faire, plus qu'un *medley* un titre nouveau. Ainsi, la première séquence n'est autre que le « *Theme From Jack Johnson* » extrait de « *Right Off* » de 1970 (voir à 18:49) et la seconde section un emprunt à « *Speak* » (*Star People*). « *Come and Get It* » (*Star People*) emprunte ses accords de guitare saturée à « *Back Seat Betty*[19] » (*The Man With The Horn*) et « Speak » encore (voir à 3:08) donne à « *That's What Happened* » (*Decoy*) sa substantifique moëlle. Sans oublier « Jean-Pierre », petite mélodie– relecture de « dodo l'enfant do » ? - récurrente tout au long de la période va connaître de multiples avatars *live* avant d'être intégrée dans le « *medley* » final de *You're Under Arrest*.

Certaines plages également prendre vie sous un autre titre : « *Fast Track* » (*We Want Miles*) n'est autre qu'un avatar du « Aïda » de *The Man*.

La période est aussi celle du retour du blues dans le répertoire de Miles (« *Star People* » et « *That's Right* » - *Decoy* -) et de l'exploration de nouveaux rythmes : le reggae dans *We Want Miles*, *You're Under Arrest* et, bien entendu, *Tutu* mais aussi pour des rythmes et atmosphères des îles Caraïbes (le Zouk de Kassav dans *Amandla* par exemple).

2.5. Un univers plus « pop » ?

Quoiqu'il en soit demeure une certitude : la musique enregistrée en studio par Miles entre 1980 et sa mort est incontestablement plus « accessible » que celle qui clôt la première moitié des années 1970. Plus funk, plus rock voire plus pop et, surtout, revenant à des structures plus accessibles également. Miles tente, durant ces années, de donner un statut équivalent aux standards issus des *musicals* américains dont le jazz s'est repu durant des années à des titres issus du répertoire *pop* : Cindy Lauper (« *Time After Time* »), Michael Jackson (« *Human Nature* »), Scritti Politi (« *Perfect Way* »), restant parfois très

proche des arrangements originaux (« *Human Nature* » par exemple, mais aussi « *Perfect Way* ») ou bien en proposant une relecture assez intéressante comme pour le « *Something on Your Mind* » de D-Train (sur *You're Under Arrest*)[20]. Il participe même en qualité de *sideman* (chose tout simplement inconcevable à la fin des années 1960) à de nombreux albums « pop » (Zucchero, Chaka Khan…). Les structures de ces reprises, calibrées en studio – on s'éloigne donc des manipulations de Macero qui, d'ailleurs, disparaît du paysage davisien peu après *Star People*) – explosent pourtant sur scène (comme en témoignent les versions *live* de « *Human Nature* » et « *Time after Time* » que l'on peut entendre sur le posthume *Miles Live Around The World* publié chez Warner), laissant une place plus grande aux musiciens de l'orchestre.

NOUVELLES FIGURES

3.1. La fin du contrat avec Columbia, *Rubberband*

Au mitan des années 1980, rien ne va plus entre Miles et la Columbia. Le trompettiste décide alors de quitter ce label historique pour tenter l'aventure chez Warner. Les premières séances donnent lieu à quelques enregistrements et un projet *Rubberband* pour lequel Randy Hall (déjà présent sur le titre éponyme dans *The Man With The Horn)* fut appelé à travailler. L'idée de retrouver une musique de la rue semblait présider à ce projet. La Warner n'en voulut pas et il fut finalement abandonné mais certains titres survécurent en *live*[21]. Il en reste quelques traces dans le coffret de cinq disques *The Warner Years (1986-1991)*

3.2. L'arrivée chez Warner, Tommy Li Puma

La carte de visite de LiPuma est impressionnante : Barbra Streisand, Gerges Benson, Antonio Carlos Jobim, Al Jarreau, Deodato, Doctor John (dont l'indispensable *Afterglow* de 1995), Queen Latifah ou le Yellow Magic Orchestra de Ryuichi Sakamoto, Paul McCartney (*Kisses on The Bottom*)… C'est lui qui, en 1966, produit l'indémodable *Guantanamera* des Soundpipers. Joli palmarès pour un producteur qui, avec Diana Krall, dont il produit une douzaine d'albums, obtient deux succès significatifs avec *When I Look in Your Eyes* vendu à 2 millions d'exemplaires (et fut nominé dans la catégorie « album de l'année ») et surtout *The Look Of Love* (2001) qui atteint le Top 10 et s'est vendu à plus de 4 millions d'exemplaires.

C'est lui qui prit en charge l'arrivée de Miles Davis chez Warner au milieu des années 1980, produisant *Tutu* (1986), *Amandla* (1989) et *Music from Siesta* (1987, attribué également à Marcus Miller). Selon Miles, c'est en partie LiPuma qui va induire une nouvelle méthode de travail qui consiste à ne pas emmener son groupe en studio mais travailler différemment. « *Tommy LiPuma est un grand producteur quand il s'agit de ce qu'*il *a envie d'entendre. Mais moi j'aime le côté brut,* live, *grossier, terre à terre, retour à la rue, et ce n'est pas vraiment ce qu'il aime ou comprend. Pour éviter de me mettre dans toutes sortes d'emmerdes avec l'orchestre et Tommy […] on enregistre des pistes sur bande, avec moi, Marcus, et tous ceux dont nous avons besoin pour le disque. […] Donnez [à LiPuma] des pâtes et une grande bouteille de vin et il vous tuera au travail.* »[22]

3.3. Marcus Miller

Le personnage clef des cinq dernières années de Miles reste malgré tout Marcus Miller. Le bassiste nous ayant accordé un entretien, je resterai bref. Mais l'hommage de Miles est encore une fois significatif : « *De toutes celles que j'ai pu connaître, les basses de Marcus Miller sont mes préférées, quand il était avec le groupe. C'est sa façon de jouer, Marcus se promène dans le rythme.* »[23] « *Marcus est tellement* hip, *tellement dans la musique qu'il* marche *même en mesure. Il est toujours en mesure quoiqu'il fasse.* » Bassiste apportant un « son » et un *groove* sur *The Man With The Horn* (« Fat Time ») et *We Want Miles*, il devient à partir de *Tutu* la cheville ouvrière des trois derniers albums studio du trompettiste. D'*Amandla*, *Siesta* et *Tutu*, le dernier est sans doute aucun le sommet de cette trilogie.

3.4. Prince : le rendez-vous manqué ?

S'il y eut un jour un projet avec Jimi Hendrix, la mort prématurée du guitariste en a de toute façon, empêché la réalisation. Peut-être est-ce la mort de Miles qui, avec Prince, mit fin à ce fantasme de voir l'un des plus grands artistes funk des années 1980 et l'un des plus grands jazzmen (mais faut-il le nommer ainsi ?) offrir un projet commun. Les choses furent pourtant un temps bien plus abouties qu'elles ne le furent jamais avec Hendrix. Et *Tutu* a bien failli intégrer une composition du Prince. « *Prince voulait donner un thème pour* Tutu, *il l'a même écrit. Mais quand on lui a envoyé la bande et qu'il a entendu ce qui était déjà dessus, il a trouvé que son thème n'irait pas bien. […] Il a donc repris son thème jusqu'à ce qu'on puisse refaire autre chose ensemble.* »[24] « *Can I Play With U* » reste aujourd'hui l'une des seules traces concrètes de ce qui, finalement, ne vit jamais le jour. Et encore faut-il aller rechercher un *bootleg* de Prince pour l'entendre[25]. Évoquant Michael Jackson et Prince, le jugement de Miles est sans équivoque : « *Ils sont formidables tous les deux, mais je préfère légèrement Prince, à cause de sa puissance musicale complète. Il joue, chante et écrit comme un fou. […] Il vient en plein sur le beat et joue par-dessus. […] Sa musique est nouvelle, elle a des racines, mais elle est le reflet de 1988, 1989 ou 1990. Pour moi, s'il continue, il peut devenir le Duke Ellington de notre époque.* »[26] Malgré son immense talent, Prince n'est pour l'heure pas encore devenu le Duke Ellington de notre époque. Si sa production actuelle a retrouvé un peu la splendeur d'antan, c'est bien Prince qui, dans les années 1980, proposait une musique véritablement nouvelle, un funk mêlé de rock et de soul qui devint quelque peu délétère au cours des années 1990.

3.5. De *Tutu* à *Amandla* : encore plus de machines

L'échec du projet *Rubberband* laisse Miles et son nouveau label dans l'expectative. George Duke[27] est sollicité, il laisse dans le projet final un titre « *Backyard Ritual* ». C'est lui qui servira de base de travail à Marcus Miller auquel il est fait appel, au départ, pour composer quelques thèmes et qui fut *in fine* responsable de tout l'album[28]. Je ne m'attarde pas sur ce point et renvoie le lecteur à l'entretien avec le bassiste reproduit dans ce numéro. Par volonté ou/et par hasard, il s'avère en tous les cas que *Tutu* sera un disque de machines. Boîtes à rythmes, synthétiseurs, programmation sont à la base même d'un concept sonore que viennent compléter ensuite des instruments divers : violon (« *Don't Loose Your Mind* »), clarinette basse (« *Don't Loose Your Mind* » encore où Miller se met pour la première fois à cet instrument)[29], quelques pistes de batteries réelles (jouées notamment par Omar Hakim) et bien entendu, la basse de Miller.

Cette permanence des machines rend l'ensemble cohérent et c'est cette même cohérence que l'on retrouve dans la musique du film *Siesta* également entièrement réalisée par Miller. *Amandla* part du même principe mais fera plus appel encore aux instruments « réels. » Ces trois albums, s'ils portent la marque incontestable du travail de Marcus Miller demeurent, malgré tout, empreints de l'aura de celui qui fut l'un des plus grands.

3.6. Coda

Le dernier album studio de Miles fut posthume. *Doo Bop*, entrepris avec le rappeur Easy Mo Bee paraît en 1992[30]. Miles y explore enfin cette musique de la rue qu'est le hip hop, se rapprochant ainsi de l'Acid Jazz (notamment avec US3 dont le premier album paraît en 1993)[31] et effleurant le Nu Jazz qui apparut à la fin de la décennie 1990.[32]

Doo Bop est un album imparfait mais de bonne tenue. Il montre en tout cas une direction nouvelle quoique apparaissant comme une suite *logique*. Bien plus en tout cas que ne le furent ces ultimes retours nostalgiques auxquels, longtemps, Miles s'était refusé et qui hantèrent la dernière année de son existence. Miles meurt le 28 septembre 1991.

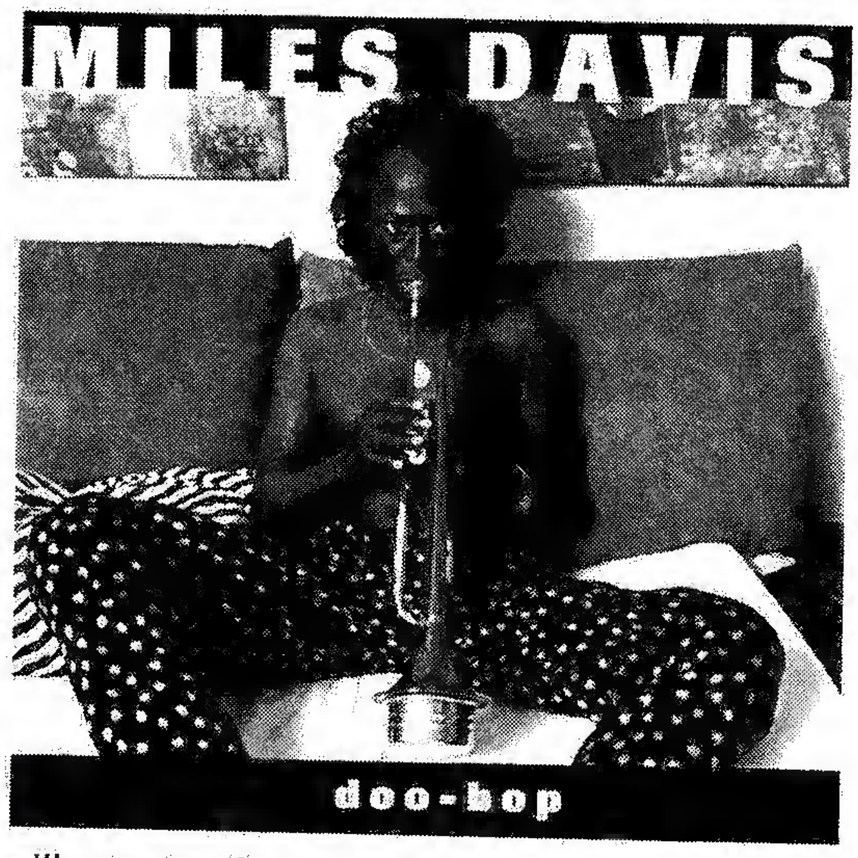


Illustration 2 : pochette de disque de *Doo Bop*

IV. *TUTU* : UNE BRÈVE ANALYSE

4.1. La technique de composition par superposition

Tutu fait partie de ces œuvres musicales dont l'analyse avec la partition pour seul support ne permet pas d'en illuminer tous les arcanes. Comme cela est fréquent dans le jazz, seuls les éléments principaux tels que le thème et la grille harmonique ont éventuellement pu être notés par le compositeur, Marcus Miller en l'occurrence. Une transcription de l'enregistrement dans son intégralité, fût-elle possible, n'apporterait rien de plus car elle conduirait inévitablement à considérer comme définitives les parties improvisées. En somme, il est essentiel de garder à l'esprit que les compositions de *Tutu* ne sont pas le fruit d'un travail d'écriture musicale au sens traditionnel du terme.

Comme le souligne Marcus Miller, *Tutu* a été composé d'une manière analogue à celle d'un peintre, par un processus de superposition de couches sonores : *« Je vais coucher ce rythme, puis l'écouter un peu, ensuite ajouter une basse, puis des accords, et finalement ajouter Miles. C'était comme une peinture, vous en mettez un peu, prenez du recul, puis vous observez et imaginez ce que vous pouvez ajouter. C'était une nouvelle façon de faire de la musique, en tout cas dans le monde du jazz. »*[33] Compte tenu de ces propos, l'enjeu de l'analyse consistera dans un premier temps à identifier et caractériser la palette sonore utilisée. Une fois ce travail préalable réalisé, nous pourrons alors observer la façon dont les divers éléments ont été combinés, tant sur le plan synchronique que syntactique.

Puisqu'il s'agit de musique jazz, il conviendra également de distinguer les éléments fixés et les éléments non fixés. Dans cette terminologie proposée par Laurent Cugny[34], les éléments fixés représentent habituellement le thème, la grille harmonique, les *riffs*, etc. Autrement dit, ce sont les parties musicales qui seraient résistantes d'une interprétation à l'autre dans des conditions *live*. Les éléments non fixés sont ceux qui relèvent davantage de l'improvisation, comme les solos par exemple.

4.2. Les ingrédients

4.2.1. L'influence de l'avant-garde afro-américaine

L'audition des premières secondes de « Tutu » suffit pour nous renseigner sur l'orientation esthétique de l'ensemble de l'album. L'accord plaqué qui ouvre le titre possède à lui seul une identité sonore riche de sens. Son originalité ne réside pas dans sa nature – un simple accord de quinte – mais dans sa couleur timbrale. En effet, il est joué au synthétiseur à partir d'un son émulant un tutti d'orchestre jouant staccato. Intitulé Orchestra Hit dans la norme General MIDI, ce son symbolisait l'avant-garde afro futuriste de la musique hip-hop du début des années 1980, avant qu'il ne soit rapidement repris dans des productions plus commerciales[35]. La modernité ainsi suggérée par ce timbre instrumental est de surcroît renforcée par ceux des nombreux effets de synthétiseurs joués sur un Ober-

heim Xpander et un PPG Wave 2.2 qui enrichissent l'arrière-plan de la texture tout au long du titre. Le son des machines est donc particulièrement audible dans cet album et il est évident que celui de la boîte à rythme Linn 9000 avec laquelle s'instaure un véritable dialogue rythmique durant les quatre mesures d'introduction de « Tutu » accentue cette impression.

Comme l'Orchestra Hit, la Linn 9000 était effectivement très appréciée depuis sa sortie au début des années 1980 dans le milieu hip-hop ainsi que du côté des musiques électroniques *house*. On remarquera ici que Marcus Miller a réussi à contourner l'écueil de la rigidité mécanique de la machine. Pour combler le manque de variations dans la vélocité, l'ingénieur du son Peter Doell et lui ont ainsi appliqué un traitement soigné à la cymbale *ride* : *« Le sample de cymbale ride que nous avions sur "Tutu" était incroyable. Il y avait deux samples avec deux attaques différentes, l'une forte et l'autre douce, et de hauteurs légèrement différents. »*[36] Afin d'humaniser le jeu de la caisse claire, Marcus Miller et Jason Miles en ont ajouté une seconde en *overdub*. Essentiellement jouée en *ghost notes*, sa présence permet non seulement d'agrémenter le rythme principal issu du style New Orleans que Miles Davis aurait suggéré pour « Tutu », mais également de se rapprocher de la finesse de jeu à la caisse claire d'un « vrai » batteur (figure 1).

Boîte à rythme et synthétiseurs sont sans aucun doute les éléments signatures de *Tutu*. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ce sont ces deux instruments qui ouvrent la plupart des titres de l'album, dont les trois au programme. L'ajout de nombreuses percussions comme des congas, du tambourin et des shakers contribue aussi à la création de ces tableaux polyrythmiques. Comme l'explique le *sideman* Paulinho DaCosta qui a joué dans « Tutu », la présence des percussions anime constamment la surface sonore de l'enregistrement dans le registre aigu : *« Mon rôle est d'ajouter un peu de parfum, un petit support qui lie ensemble certaines pistes, de mettre un peu d'épices au-dessus. »*[37]

D'autres éléments non fixés viennent régulièrement s'immiscer au sein des images sonores élaborées par Marcus Miller telle cette basse *fretless* dans « Tutu ». Inspiré par les audaces mélodiques et le timbre instrumental de Jaco Pastorius, le rôle soliste de cette basse, principalement jouée dans le registre aigu, permet de remplacer l'absence de guitariste. Dans les mots de Marcus Miller, la basse *fretless « danse autour de la ligne principale »*[38], laquelle est jouée en *slap*, une technique dont le musicien est devenu maître (figure 2). Très en vogue dans la musique funk et le jazz-rock, ce mode de jeu particulier consiste à frapper les cordes graves avec le pouce et en tirer les cordes aigues avec l'index et le majeur. On l'entend de manière très nette dans « Tomaas » (de 0'51 à 0'58 par exemple). Dans ce titre, l'effet percussif du *slap* est par ailleurs accentué par la superposition d'un son de basse synthétique au timbre granuleux jouée en *slides* descendants. Le registre grave de la texture sonore est ainsi hypertrophié, dans un esprit similaire à celui que l'on trouve fréquemment dans les musiques funk. La parenté avec ce genre ne s'arrête pas là puisque la partie de guitare électrique entendue à gauche est une réminiscence du style de James Brown. En revanche, son timbre clair brillant et tranchant est typique des années 1980, tout comme le sont les cocottes durant le premier solo dans « Portia » (de 2'20 à 2'45).

Les trois œuvres au programme sont donc sensiblement construites sur un principe similaire. La boîte à rythme et la basse principale installent le *groove*, les synthétiseurs assurent l'harmonie. Autour de ce socle gravitent généralement les percussions afro-latines, les effets sonores, les guitares électriques, ou tout autre instrument soliste secondaire comme la basse *fretless* dans « Tutu » et la clarinette basse dans « Tomaas ». Les tapisseries sonores ainsi tissées vont servir de support au jeu mélodique durant les thèmes et les solos.

4.2.2. Réminiscences

Malgré toute la modernité qui se dégage à cette époque des sons de la section rythmique, *Tutu* reste imprégné de la marque Miles Davis. Lors de la composition du titre éponyme, Marcus Miller souhaitait qu'il *« reflète divers éléments de l'héritage musical de Miles Davis. »*[39] Le bassiste évoque même la volonté d'une mise en musique du visage de Davis, une tentative de révéler son image de « Prince of Darkness ». Le statisme de la grille harmonique du thème connote par exemple le jazz modal que pratiquait le trompettiste à la fin des années 1950. Évitant toute idée de progression syntaxique, Miller préfère ainsi varier les couleurs harmoniques sur le *riff* de basse en *Sol* (figure 3). L'ambiance générale de « Tutu » n'est pas non plus sans rappeler celle du générique de *Ascenseur pour l'échafaud* comme le remarquait la critique Pascale Barithel[40] Ce parallèle esthétique s'explique notamment par le prégnant effet de réverbération appliqué sur la trompette dans les deux œuvres. La présence des trombones, qui ont en fait été échantillonnés, est une référence au style cool de la fin des années 1940 chez Davis lorsqu'il officiait avec un ensemble de cuivres.

Dans le même ordre d'idées, le duo de solistes de « Portia » formé par la trompette et le saxophone soprano est un clin d'œil à la période jazz-rock de Miles Davis durant laquelle Wayne Shorter troque la sonorité ronde du saxophone ténor pour celle plus nasale et aiguisée du soprano. On pourrait d'ailleurs croire que ce titre a été composé à l'époque où Miles Davis sortit *Sketches of Spain* : *« Je savais qu'il était très épris du son espagnol [...]. Et "Portia" contient beaucoup de ces sonorités espagnoles, surtout la gamme. »*[41] La gamme dont parle Marcus Miller est parfaitement perceptible dans l'interlude joué à l'unisson (à 1'10 par exemple) et les solos (de 1'54 à 2'45 entre autre). De notre point de vue, il ne s'agit pas réellement d'une gamme espagnole car nous sommes en présence d'un intervalle de quinte diminuée (*Mi-Sib*) qui signe plutôt le mode locrien sur *Mi* avec le sixième degré mobile (*Mi-Fa-Sol-La-Sib-Do/Do#-Ré-Mi*).

Il ne manquait finalement que l'apport du principal intéressé pour que cet album composé pour Miles Davis devienne un album de Miles Davis. Sa signature sonore est identifiable dès sa première entrée dans « Tutu ». On peut

déjà ressentir l'influence du blues qui l'a toujours poursuivi[42] Issu de la gamme pentatonique mineure sur *Sol*, Davis greffe dans ce motif mélodique descendant la quinte diminuée (*Réb*), la fameuse *blue note* qui donne la couleur du blues. C'est presque exclusivement à partir de cette gamme que Miles Davis construit ses improvisations durant tout le titre, n'utilisant que rarement la seconde majeure (*La*) et la sixte mineure (*Mib*). Et puis il y a ce timbre de la sourdine Harmon, à la fois calfeutré et métallique, dont Miles Davis retirait le tube central. Comme Jimi Hendrix avec la pédale wha-wha, cette sourdine est presque devenue synonyme de Miles Davis.

Loin de toute grandiloquence, le style de jeu du trompettiste est souple et relaxé. Certes, il joue avec la technique des demi-pistons[43] et emploie divers effets de glissando[44], mais ce n'est pas la virtuosité qui caractérise Davis. Le phrasé du trompettiste peut parfois laisser l'impression d'être hésitant ou imprécis. Dans la première élocution du thème de « Portia », notons par exemple comment il prend le soin de ne pas attaquer ses notes exactement sur le premier temps de la mesure (à 0'25 et 0'40 notamment). Miles Davis n'est pas dépendant de l'accompagnement, il flotte au-dessus de lui. Le carcan harmonique et rythmique n'est pas un cadre dans lequel il s'enferme, mais un espace où il peut se déplacer à sa guise, tel un électron libre.

4.3. La mise en forme

4.3.1. L'espace sonore

Grâce aux possibilités offertes par les technologies de l'enregistrement, la composition des titres de *Tutu* s'est donc élaborée graduellement, par le jeu de la superposition de multiples couches sonores. Miller et son ingénieur du son disposant de magnétophones multipistes, la répartition des diverses parties musicales sur des pistes séparées leur permet de contrôler plus facilement la mise en espace des sons. Ainsi, ils n'ont pas hésité à créer un espace sonore artificiel, c'est-à-dire présentant une image acoustique qui ne peut exister sous cette forme que sur le disque.

La configuration spatiale de la partie de batterie de « Tomaas » en est un parfait exemple (figure 4). Il s'agit en fait d'une fusion entre la boîte à rythme et une batterie acoustique jouée par Omar Hakim[45]. Après le *shunt* sur la nappe de synthétiseur qui ouvre le titre, une descente de toms est jouée. Ces derniers font l'objet d'une panoramisation très employée dans les disques de rock qui consiste à les répartir sur toute la dimension horizontale de la scène virtuelle. Ainsi, le tom aigu est placé à droite, le tom médium est centré, et le tom grave est à gauche. À 0'15, un second charleston fait son entrée, très certainement joué par Omar Hakim. Celui-ci est placé du côté opposé au premier charleston ce qui engendre une animation polyrythmique constante dans le registre aigu de la texture sonore. Enfin, Miller ajoute sporadiquement des sons presque subliminaux de percussions électroniques, balayant latéralement l'espace sonore d'un côté à l'autre : c'est une panoramisation dite dynamique (à 0'41, 1'23 et 1'28 par exemple).

L'ajout d'un effet de spatialisation sur certains fûts de la batterie permet aussi de créer une image acoustique surnaturelle. Dans « Portia », on constate par exemple que les sons de grosse caisse et de charleston sont secs, c'est-à-dire dénués de toute résonnance. Par opposition, une forte réverbération doublée d'un écho une fois sur deux a été appliquée sur la caisse claire. Concrètement, cela signifie que l'espace sonore de la batterie est multiple, comme si les divers fûts n'avaient pas été placés dans la même pièce lors de l'enregistrement.

De manière générale, l'espace sonore des titres de *Tutu* se caractérise par une mise en emphase du registre grave couvert par la basse et la grosse caisse et du registre aigu des cymbales et autres percussions. La proéminence de ces instruments est finalement plus importante que celle de la trompette de Miles Davis, plutôt située au second plan, tandis que les éléments harmoniques et les solistes secondaires forment l'arrière plan.

4.3.2. La progression dramatique

Comme le précise Marcus Miller, tout l'enjeu avec ce type de processus compositionnel par stratification réside dans le subtil dosage des couches sonores superposées afin de créer une progression dramatique pertinente : *« Quand vous créez de la musique comme une peinture, il y a un certain danger à ajouter trop de couleurs et de textures, et ainsi encombrer les divers éléments. »*[46]

Dans le tableau ci-dessous, nous pouvons observer les couches sonores présentes dans chacune des sections et sous-sections de « Tutu » (figure 5). On constate ainsi une tendance à l'accumulation progressive de couches d'une présentation du thème à l'autre : la première réexposition introduit successivement deux nouveaux éléments non fixés (solos de trompette puis basse *fretless*) ; ceux-ci sont repris dans la deuxième réexposition mais sous un aspect inévitablement différent puisque ce sont des improvisations ; la dernière greffe l'accord Orchestra Hit du synthétiseur jusque-là seulement entendu dans l'introduction et les interludes. En ce concerne ces derniers, il apparaît très nettement que l'image sonore présentée est différente à chaque occurrence. L'ajout ou le retrait du *groove* de basse électrique, parfois de la cymbale *ride*, la présence ou non des effets de synthétiseurs ou de la basse *fretless* sont autant de stratégies pour créer de la diversité au sein d'une structure qui se contente pourtant d'enchaîner thème et solos.

Dans une récente interview, le producteur Tommy LiPuma dévoilait que Marcus Miller et l'ingénieur du son Eric Calvi ont passé toute une soirée à sélectionner les meilleurs passages et à les assembler[47]. En d'autres termes, la progression dramatique des arrangements de *Tutu* est le résultat d'un montage poly-phonographique.

4.4. Conclusion

À l'époque où l'album est sorti, *Tutu* renvoyait à la modernité dans le jazz. Pour

quelles raisons ? Nous l'avons vu, ce n'est pas tant dans le jeu de Miles Davis ou la recherche de trames harmoniques particulières qui ne sont que des réminiscences. L'importance accordée aux éléments rythmiques était elle aussi intégrée depuis une décennie, comme le précise Marcus Miller : *« Dans les années 1970, nous avons bifurqué vers une musique qui était plus influencée par le rock et plus connectée avec les traditions africaines où le rythme était primordial, la mélodie étant juste là pour lui donner de variations. »*[48]

En définitive, ce sont plutôt les timbres des synthétiseurs et de la boîte à rythme ainsi que l'apport des techniques de production issues des musiques populaires dans la création d'espaces sonores virtuels qui ont probablement divisé la critique. Même le processus de composition avait marqué les esprits des spécialistes. *« Miles ne donne plus, comme l'indiquaient ses pochettes de la fin des années soixante, des "directions en musique", se contentant d'intervenir au stade ultime, pour apposer sa trompette sur des thèmes déjà entièrement conditionnés »* retient le journaliste Yves Bigot à la mort de Davis[49]. Au fond, *Tutu* n'était pas seulement une nouvelle façon de faire de la musique : c'étaient les valeurs musicales du jazz qui étaient, une nouvelle fois, bouleversées.

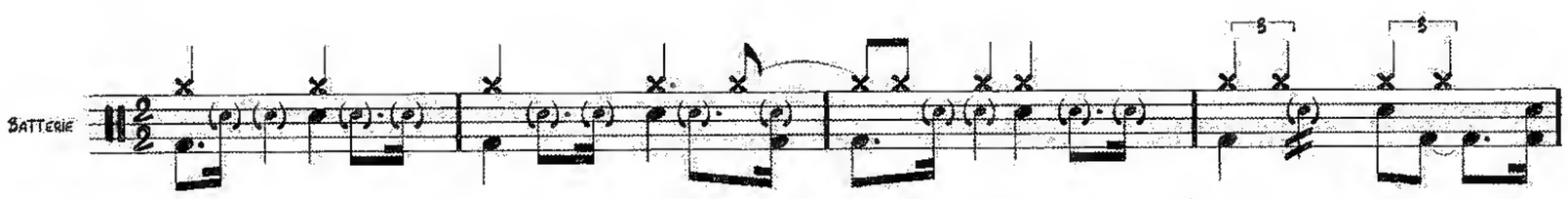


Figure 1. Groove principal de batterie de « Tutu »

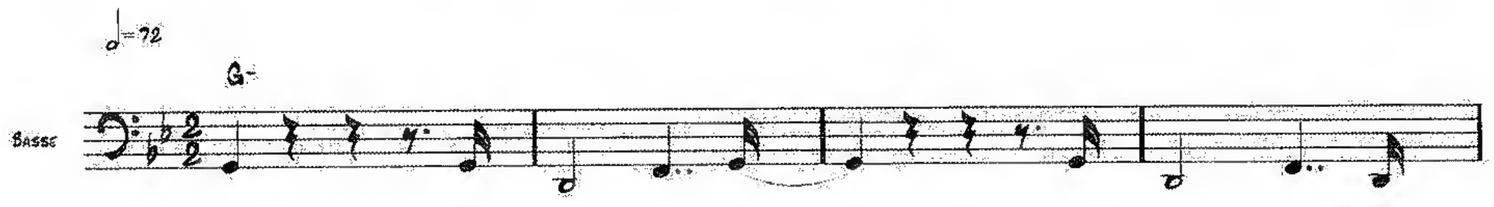


Figure 2. Riff principal de basse de « Tutu »

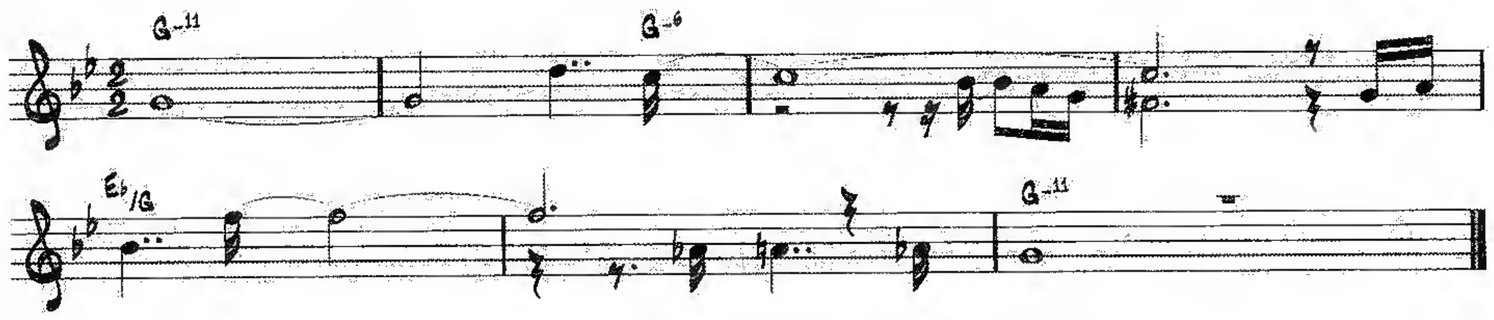


Figure 3. Thèmes de « Tutu »

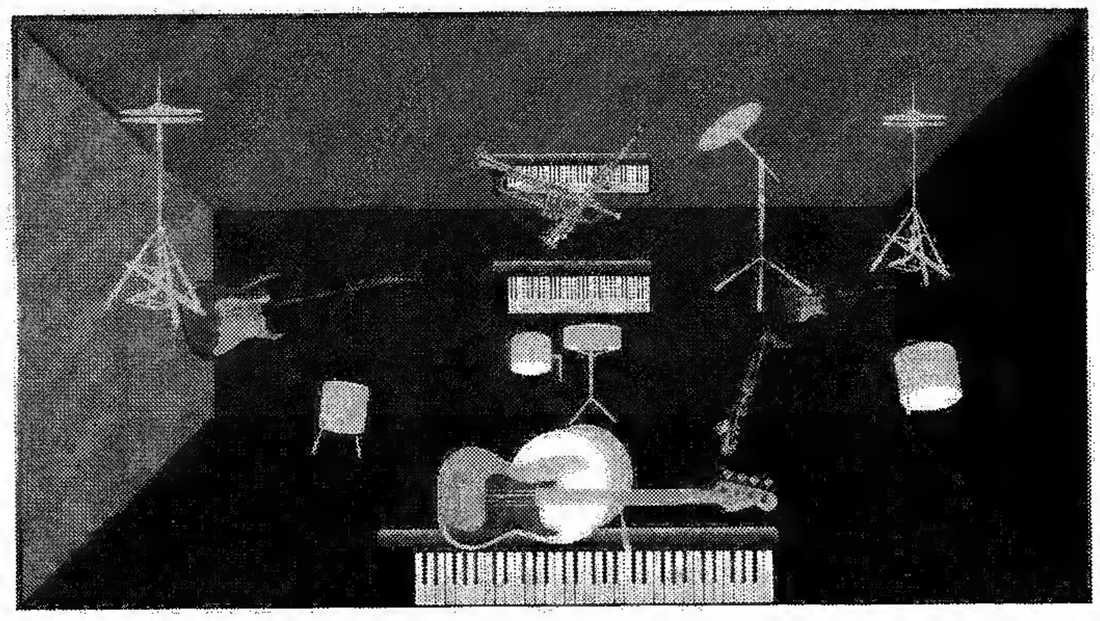


Figure 4. Mise en espace de « Tomaas »

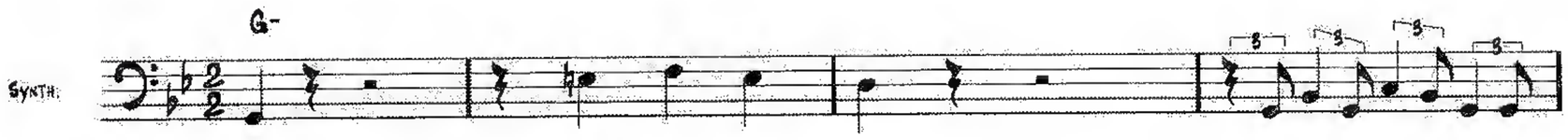


Figure 6. Motif de synthétiseur de « Tutu »

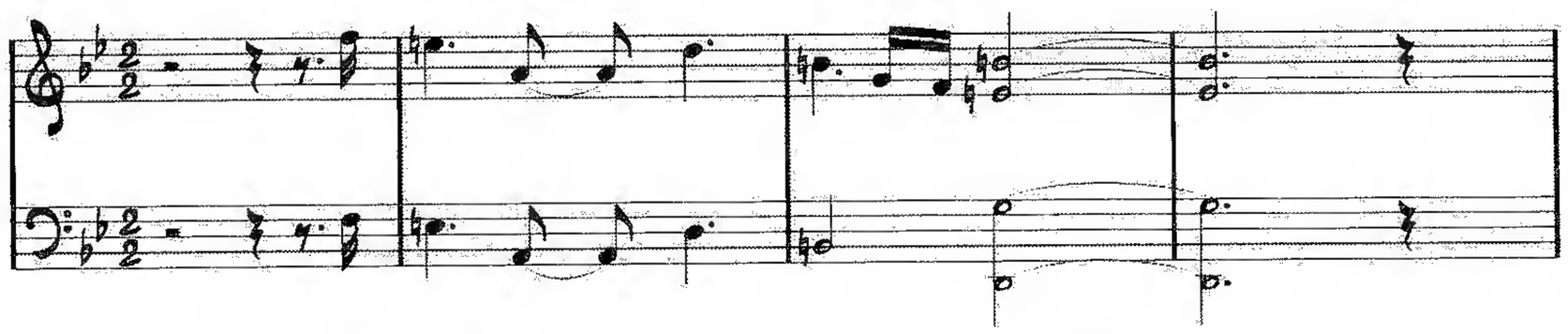


Figure 7. Transition à l'unisson de « Tutu »

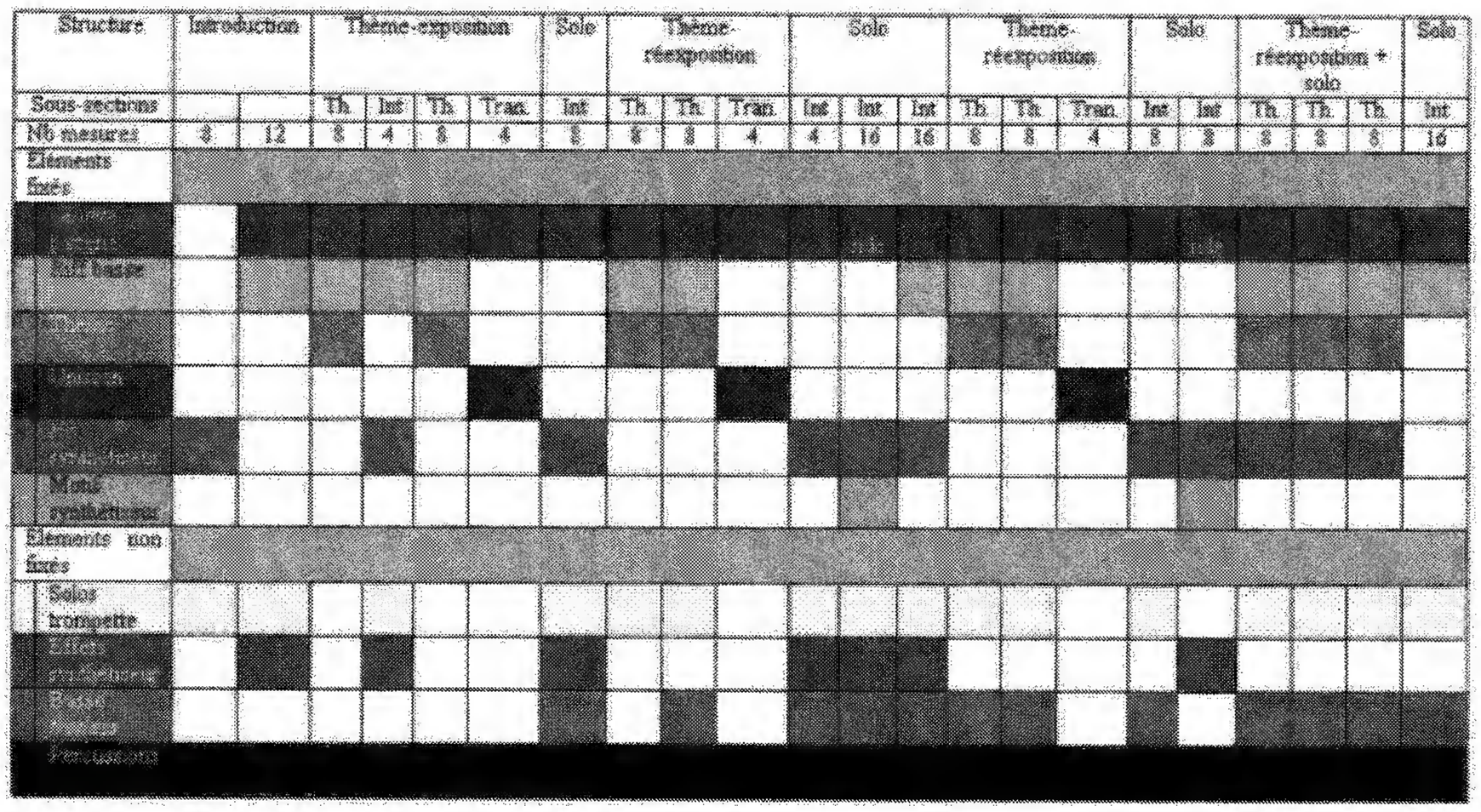


Figure 5. Structure de « Tutu » (Th. : thème / Int. : interlude / Tran. : transition).
Voir aussi les figures 6 et 7.

(*) Maître de conférences et directeur du département de musicologie à l'Université de Bourgogne.
(**) Professeur agrégé, chargé de cours à l'Université de Bourgogne.

Notes

[1] Déjà sérieusement mis à mal depuis la fin des années 1950 et les structures modales de titres comme « Flamenco Sketches » qui ne se fondent plus sur un *thème* mais sur des *échelles modales* à partir desquelles les musiciens doivent improviser.

[2] Le groupe de scène de Miles Davis restera encore quelques temps tributaires de la formule « quintette » alors même que ses enregistrements studio montraient des évolutions sensibles.

[3] CUGNY, Laurent « Sur le Miles Davis électrique », inédit, 2ème colloque Miles Davis, Université de Saint-Louis (Missouri), p.2. Texte que l'on peut télécharger au format PDF à cette adresse : http://omf.paris-sorbonne.fr/Textes-Laurent-Cugny (consultée le 29 juillet 2013).

[4] COLE, George, *The Last Miles, The Music of Miles Davis, 1980-1991*, The University of Michigan Press, 2005.

[5] Miles Davis avec Quincy Troupe, *op. Cit.* p.287.

[6] *Idem*, p.287.

[7] *Idem*, p.295.

[8] N'oublions pas toutefois que *We Want Miles* a fait l'objet d'un montage studio par Teo Macero, comme le furent les *live* de la période précédente. Autrement dit : ce que l'on entend sur le disque n'est pas forcément un témoignage fidèle de ce qui a été joué.

[9] *Idem*, p.305.

[10] Robert Irving III est, dans le premier cité, crédité à l'acoustic piano et au Yamaha CP30, et Joe Sample joue dans le titre "Amandla" du second.

[11] Il faut souligner que jusqu'à *Decoy*, Miles conserve l'habitude de mêler dans ses albums dits « studio », des séances effectivement enregistrées en studio et des morceaux *live* retravaillés. C'est le cas entre autres dans *Star People* et *Decoy*.

[12] Déjà utilisés de manière sporadique dans *The Man With The Horn* (le mini moog) et dans *Star People* (vraisemblablement un Oberheim OBXa et uniquement joués par Miles)

[13] Il faut toutefois souligner que Herbie Hancock, en publiant *Future Shock* en 1983 (soit la même année que *Decoy*), avait déjà réalisé un album de « machines », allant même jusqu'à explorer un monde que Miles n'aborda que quelques années après : le hip-hop. Le titre phare de l'album de Hancock fut également remarqué pour son clip : http://www.dailymotion.com/video/xs39y_herbie-hancock-rockit_music

[14] George Cole, *op.cit.* p.116. Notre traduction.

[15] Le bruit du train ouvrant MD1/*something on your mind* est typique. Il s'agit d'un son d'usine (le DX7 était livré avec deux cartouches de sons dont un certain nombre d'effets : sifflets, « *take off* », sons d'explosion et autres bruitages entendus notamment dans la dernière plage de l'album.) Dans *You're Under Arrest* est également fait un large usage du Korg Poly 6.

[16] « Miles Davis juge de touches » dans *Guitare & Claviers* n°79, novembre 1987, p. 64-79 et 156-159.

[17] *Idem*.

[18] Voir à ce sujet le livre de Matthieu Thibault consacré à *Bitches Brew* (THIBAULT, Matthieu, *Bitches Brew ou le jazz psychédélique*, Marseille, Le Mot et Le Reste, 2012.)

[19] Franck Bergerot dans *Miles de A & Z* (Paris, Castor Music, 2012) souligne que « *Come Get It* » est l'un des deux enregistrements *live* présent sur *Star People*. Le titre venait de substituer en ouverture de concert à « *Back Seat Betty* » tout en en conservant les accords initiaux.

[20] http://www.youtube.com/watch?v=JwdN4nMzwDU (D-Train, "*Something on Your Mind*" consulté le 8 août 2013)

[21] Nous ne pouvons développer ici ce point et renvoyons le lecteur au chapitre que consacre au projet George Cole (*The Last Miles*, chapitre 13, p. 205 et sqq.)

[22] Davis (Miles) avec Quincy Troupe, *L'autobiographie*, p. 320-321.

[23] « Miles Davis juge de touches » dans *Guitare & Claviers* n°79, novembre 1987, p. 64-79 et 156-159.

[24] Davis (Miles) avec Quincy Troupe, *L'autobiographie*, p. 321.
[25] Bootleg intitulé *Crucial*.
[26] Davis (Miles) avec Quincy Troupe, *L'autobiographie*, p.332
[27] À l'heure où nous écrivons ces lignes (août 2013), nous apprenons le décès de George Duke.
[28] Voir l'entretien avec Marcus Miller dans ce même dossier.
[29] Entretien informel avec Philippe Gonin, Vienne 29 juin 2013.
[30] Il existe un clip vidéo de « *Doo Bop Song* » visible sur youtube : http://www.youtube.com/watch?v=_B1j6tLEjiA (consulté le 8 août 2013). Miles se laissa tenter par la vidéo dès *Decoy* (« une bagatelle » déclare-t-il par la suite – voir *Guitare & Claviers*) et pour *Tutu*.
[31] Voir notamment leur relecture du « *Cantaloop* » de Herbie Hancock (http://www.dailymotion.com/video/xpfkf_us3-cantaloop_music consulté le 8 août 2013)
[32] Les catégorisations restent toujours artificielles mais, en quelques mots, l'Acid Jazz possède des racines dans la funk, la soul et le hip-hop/rap. Les musiciens usent de samples (échantillons). Le Nu Jazz a un côté plus electro (on l'appelle parfois e-jazz ou electro jazz). Les frontières de ces deux styles restent toutefois assez floues et renvoient à une quantité disparate d'artistes divers.
[33] *"I'm going lay down this rhythm, then I'm going to listen to it for a bit, and then add a bass, add some chords, and eventually we're going to add Miles. It was like a painting - you do a little bit, you stand back and you look at it and imagine what you can add. It was a new way of making music, at least in the jazz world."* Marcus Miller cité dans COLE, George, « Interview : Marcus Miller, *Tutu* revisted », http://www.thelastmiles.com/interviews-marcus-miller-tutu-revisited.php
[34] Voir à ce sujet : CUGNY Laurent, *Analyser le jazz*, Outre Mesure, 2009, p. 119.
[35] Voir à ce sujet : FINK Robert, « The story of ORCH5, or, the classical ghost in the machine », *Popular Music*, Volume 24, n°3, 2005, p. 339-356.
[36] *"The ride cymbal sample we had on «Tutu» was incredible. You could have two different samples for two different attacks, a loud one and soft one and you'd pitch them slightly differently."* Doell Peter cité dans COLE, George, « Interview : Peter Doell, *Tutu* studio engineer », http://www.thelastmiles.com/interviews-peter-doell.php. Note: il y a une erreur dans la retranscription originale car elle mentionne « Portia » au lieu de « Tutu », ce qui est invraisemblable puisqu'il n'y a pas de cymbale *ride* dans « Portia ». Donc c'est bien de « Tutu » dont parle Peter Doell.
[37] *"My role is to add a little flavour, a little support that glues together certain tracks", "I put a little spice on the top."* Paulinho Da-Costa cité dans COLE, George, *The Last Miles: The Music of Miles Davis, 1980-1991*, University of Michigan Press, 2005, p. 250
[38] *"If you hear 'Tutu' there's a low bass playing the main bass line and there's a fretless bass above it dancing around it, and that's how I originally heard it."* Marcus Miller cité dans COLE, George, *Op. cit.*, p. 248.
[39] *Ibid.*
[40] BARITHEL, Pascale, *Jazz Magazine*, n° 355, novembre 1986, citée dans « Miles Davis : Tutu », http://mediatheque.cite-musique.fr
[41] *"I knew he was really connected to that Spanish sound. [...] So Portia has lot of that Spanish sound in it, particularly the scale."* Marcus Miller cité dans COLE, George, *Op. cit.*, p. 253.
[42] On peut à ce sujet aller voir le bref extrait d'un entretien avec Miles, contemporain de la sortie de *Tutu* dans lequel il expose sa manière de jouer le thème. Visible sur le site de l'INA (http://www.ina.fr/video/I09286993/miles-davis-a-propos-des-arrangements-de-tutu-video.html, consulté le 9 août 2013).
[43] Voir à 4'53 dans « *Portia* » par exemple.
[44] Comme la technique du *fall* à 4'23 dans « *Portia* » par exemple.
[45] Il est difficile de déterminer avec précision les éléments provenant de l'un ou de l'autre. Compte tenu de leur timbre synthétique, on peut honnêtement supposer que les toms et la caisse claire appartiennent à la boîte à rythme.
[46] *"When you're creating a music like a painting there is the danger of adding too many colours and textures and then cluttering the various elements."* Marcus Miller cité dans COLE, George, *Op. cit.*, p. 251.
[47] *"I'll never forget when Miles put his solo on 'Tutu,'" LiPuma adds. "It was the first time down. Bam, that was it. I kept looking around to the tape machine, making sure it was recording, because it was so good. Overdubbing the nonsolo parts to the track probably cost Miles a couple of hours, and Marcus, Eric and myself spent an evening picking the best sections and putting it all together."* Tommy DiPulma cité dans TINGEN Paul, « Miles on target », *Jazztimes*, mars 2002, http://jazztimes.com/articles/20021-miles-davis-miles-on-target. Note : ces propos confirment donc ceux de Miller (voir « Entretien avec Marcus Miller ») sur les solos de Miles bien qu'il omet les précisions de LiPulma ci-dessus concernant les *overdubs*.
[48] *"Then in the Seventies, he switched to music that was more influenced by rock and more connected to African, where the rhythm was the lead and the melody was just there to give the rhythm variety."* Marcus Miller cité dans COLE, George, George, *Op. cit.* http://www.thelastmiles.com/interviews-marcus-miller-tutu-revisited.php
[49] BIGOT Yves, « Ascenseur pour les charts pop », *Libération*, 30 septembre 1991.

Eric Regnier (*)

Commentaire d'écoutes comparées

Davis/Miller, *Tomaas* (1986) / Coleman, *Free jazz* (1960)

L'album *Tutu* de Miles Davis a été controversé et a donné lieu à une petite querelle des Anciens contre les Modernes. Les principales critiques se sont portées sur la technique de l'*overdubbing* qui permet au même musicien d'enregistrer plusieurs pistes l'une après l'autre et d'avoir ainsi un don d'ubiquité musicale. Ce procédé est accusé d'empêcher l'émulation de groupe, cette magie de la rencontre musicale *in vivo* d'avoir lieu, certains y voyant l'essence du jazz. Il est donc intéressant de rapprocher l'un des morceaux les plus « écrits » de cet album, des plus travaillés au mixage d'un autre qui peut sembler ainsi son parfait opposé : *Free Jazz* d'Ornette Coleman, improvisation collective pour double quatuor et acte de naissance du mouvement du même nom. Ces deux pièces ont été pourtant également et sous le même chef d'accusation, mises au pilori par les gardiens du temple qui affirmèrent chacun en leur temps que ni l'un ni l'autre ne sont encore du jazz. Nous pourrons, en les comparant, relever des éléments enrichissant ce débat.

Free Jazz commence par un fouillis de traits virtuoses atonaux qui s'assemblent en fanfare dissonante avant de laisser libre cours aux improvisations des solistes. Celles-ci seront émaillées de traits solistes superposés, mais au second plan, avant le retour périodiques de fanfares dissonantes qui sont autant de balises formelles que de respirations à grande échelle. Le principe étant que chaque musicien se sente libre de tout carcan mélodique, harmonique et rythmique dans cette improvisation géante. Cette liberté est particulièrement perceptible du fait que les deux quatuors possèdent chacun un batteur et jouent simultanément. Le rendu est décrit sans équivoque sur la pochette originale : « *Exactement comme ce fut joué en studio* » c'est-à-dire sans coupure ni *overdub* ni mixage. Ce qui donne, les deux quatuors se faisant face : saxophone, trompette, contrebasse et batterie dans le canal gauche de la stéréo et clarinette basse, trompette 2, contrebasse 2 et batterie 2 dans le canal droit.

L'*overdubbing* présent dans *Tomaas* et dans tout l'album *Tutu* permet, *a contrario*, de pouvoir tout contrôler en mixant, rajoutant ou effaçant après coup. Cet éloignement de ces côtés « collectif » et « libre » de la tradition jazz est encore renforcé par l'emploi d'une boîte à rythme préprogrammée dont l'aspect robotique du jeu est tout de même atténué par des interventions coloristes d'un vrai batteur. Cependant, voilà encore un point que n'oublia pas la critique.

Dans *Free jazz*, il n'y a pas de thème, pas de grille harmonique (aucun instrument harmonique n'a été convoqué), pas de retour d'une partie ou d'une section. Tout cela fait qualifier cette musique d'inaudible, même si on connait son contexte historique et politique (en pleine lutte pour l'égalité des droits civiques, le mot « *free* » a une résonance qui donne un sens à ce qu'on pourrait prendre pour un simple défoulement). Les deux rythmiques jouent ensemble et produisent pourtant un *groove* swingué régulier. Seulement, quand la contrebasse de droite joue une *walking bass* très libre et donc atonale, celle de gauche improvise comme un soliste dans un registre plus aigu. On discerne chez les vents un respect du soliste qui (sans mixage, rappelons-le) conduit les autres vents à jouer au second plan, même s'ils produisent des phrases sans aucun rapport rythmique, harmonique ou mélodique avec ce même soliste. Les musiciens savent donc se montrer instinctivement très complémentaires.

Si on se réfère à la forme de *Tomaas*, on remarque que l'élément d'improvisation est, malgré tout, présent tout au long de la pièce. Au début, des fusées improvisées, deux chorus, puis, en *overdubbing* du thème joué conjointement à la trompette et au synthétiseur, de nombreuses interventions de trompette superposées surtout dans les derniers exposés. En établissant la liste des pistes utilisées, on envisage l'ampleur du travail d'arrangement et de mixage. En simplifiant, on arrive à isoler la batterie, les percussions, la basse, deux guitares, deux ou trois claviers, trompette, clarinette basse et saxophone soprano. Il est admirable de constater comme chacun semble jouer en creux des autres – à part Miles Davis, évidemment, qui est le soliste principal – en plus de la répartition stéréophonique (panoramique).

Ainsi, on sent dans les deux pièces, un fourmillement qui rappelle le *Dixieland*. Dans ce style du début du XX^{e} siècle, le principe contrapuntique est le suivant : Sur une base rythmique et harmonique assurée par une basse et un banjo par exemple, on trouve au premier plan trois instruments qui improvisent simultanément sans se gêner pour la simple raisons qu'ils jouent chacun dans sa propre tessiture (clarinette dans l'aigu, trompette dans le medium et trombone dans le grave). Louis Armstrong a beaucoup participé à l'essor de ce style et à sa diffusion ensuite. Il est donc normal qu'il imprègne tout le jazz comme une section d'ADN. Ces deux morceaux n'y font pas exception et cela doit être pris en compte dans le débat qui les concerne.

(*) Professeur agrégé, 1er Prix de Culture Musicale et Prix d'Analyse au CNSMDP

Philippe Gonin (*)

Fiche de synthèse : dossier Miles Davis

Parti du Be-Bop (avec Charlie Parker) puis devenu l'un des fondateurs du cool (*Birth of The Cool*, 1948), initiateur du jazz modal (*Kind of Blue*, 1959), Miles Davis eut cette constante préoccupation de ne jamais se répéter, de toujours chercher de nouvelles directions, de faire évoluer son langage musical. Les années 1960 le voient électrifier sa musique et tenter une fusion entre différentes expressions parfois venues de la rue pour donner au « jazz » (terme générique recouvrant dès lors bien des modes d'expression) une nouvelle impulsion.

I. VERS LA FUSION JAZZ, FUNK, ROCK

Jazz et rock doivent tous deux au blues, véritable ferment de la musique afro-américaine.

- Né au début du XX^e^ siècle, le jazz ne tarde pas à ériger l'improvisation (collective dans le premier style New Orleans, puis individuelle dès les années 1920) comme élément d'écriture privilégié dans une structure formelle relativement rigide et constante (thème / improvisations / thème) sur un grille harmonique donnée. De nombreux courants se succèdent : hot, swing, be-bop, cool, faisant parfois éclater cette structure établie comme dans le free jazz ou le jazz fusion. Le genre est marqué par quelques figures de proue comme Louis Armstrong, Duke Ellington, Charlie Parker, John Coltrane et Miles Davis.

- Le rock, qui se structure au milieu des années 1950 autour d'une formule alternant couplets et refrains agrémentés d'un pont, connaît également une évolution rapide. Dans les années 1960, sous l'impulsion du rock psychédélique puis dans les années 1970, sous celle du rock « progressif », ces structures éclatent à leur tour Très tôt – dès que les progrès techniques le permirent – le studio prend une place importante, privilégiant la technique de l'*overdub* (enregistrement successif de strates superposées) pour créer des œuvres musicales *enregistrées* (et non plus seulement des témoignages figés d'un instant donné.)

1.1. Miles électrique

C'est dans ce contexte des 60's que Miles engage une mutation de sa musique vers une électrification progressive de son groupe (*Miles in The Sky*, 1968, *Filles de Kilimanjaro*, 1968) et se sert de plus en plus du studio (avec l'aide de Teo Macero) comme d'un instrument permettant de mettre en forme des improvisations libres sur des structures minimales enregistrées pratiquement en continu durant les séances. Les séquences choisies sont montées, restructurées pour donner naissance à des albums fondamentaux (*In A Silent Way* (1969) et surtout *Bitches Brew*, en 1969-1970) qui deviennent ainsi de purs objets de studio.

Non content d'électrifier son propre son, Miles, en restant aux marges du free jazz, cherche d'autres alternatives. Son choix, influencé par les musiques de James Brown, Sly Stone ou Jimi Hendrix se tourne alors vers un groove binaire également empreint de rock. C'est cet amalgame entre groove funk, rythmes rock et improvisations jazz qui donne naissance à l'un des courants majeurs du jazz des années 1970 . le jazz rock ou jazz fusion.

1.2. Les années 1970 et la fusion

Dès lors, de nombreux musiciens, souvent passés par l'orchestre de Miles, donnent naissance à une musique virtuose et complexe (*Weather Report* avec Joe Zawinul et *Wayne Shorter, Return to Forever* avec Chick Corea), cherchant parfois du côté des racines africaines pures (Mwandishi avec le pianiste Herbie Hancock qui fonde ensuite Headhunters) ou se laissant tenter par les sonorités hindoues (Mahavishnu Orchestra puis Shakti avec John McLaughlin)

II. CHEMINS VERS *TUTU*

2.1. Les années de silence et le retour (1975-1980)

En 1975, Miles cesse toute activité musicale. Il ne revient sur la scène musicale qu'en 1980. Elle a alors changé et le trompettiste s'engage dans un nouveau projet avec de jeunes musiciens. Il ne peut le mener à bout et engage une deuxième équipe. C'est ce mélange qui forme l'album du retour *The Man With The Horn* sur lequel se côtoient à la fois les stigmates du passé (« *Aïda* », « *Fat*

Time ») et les signes du futur (« *Shout* », « *The Man With The Horn* »).

Son retour sur scène (*We Want Miles*) montre que ses conceptions scéniques ont également évolué par rapport aux derniers témoignages *live* que furent *Pangea* et *Agharta*.

Un véritable tournant se fait cependant avec *Decoy* (1984). Les machines (synthé, boîtes à rythmes) prennent une place de plus en plus importante dans un album une nouvelle fois hybride – certaines plages ont été enregistrées *live*.

Avec *You're Under Arrest* une nouvelle étape se confirme : Miles se tourne vers la « pop » pour aller chercher les standards de demain. Cindy Lauper (« *Time after Time* » qui devient le titre le plus souvent joué sur scène par Miles dans ses dernieres années), Michael Jackson (« *Human Nature* ») et l'espoir d'une collaboration avec le roi de la funk : Prince.

Le tournant est vraisemblablement son arrivée chez Warner. L'échec d'un premier projet (*Rubberband*) le conduit, aidé par son nouveau producteur, Tommy LiPuma, vers une autre option.

Après plusieurs commandes, le choix de Miles et LiPuma se fixe sur celui qui fut le bassiste du retour : Marcus Miller. C'est lui qui devient le responsable de ce qui est sans aucun doute le sommet discographique des dernières années, *Tutu*.

2.2. *Tutu*

2.2.1. Composer par strates

Tutu est un album de jazz. Mais s'il reste du jazz (l'improvisation est toujours présente), son mode de conception est nouveau. Pour reprendre la terminologie établie par Laurent Cugny, les éléments fixés (harmonie, thème, *riff*) sont donc le fait de Miller, tandis que les éléments non fixés (improvisations), celui de Miles. Un seul homme enregistrant presque toutes les strates, puis Miles improvisant par dessus. Ainsi pourrait être résumée la méthode selon laquelle l'album a été fait.

2.2.2. Les ingrédients

Parmi les ingrédients sonores, on peut souligner l'importance des machines : boîtes à rythmes, samples, synthétiseurs qui forment la trame des éléments fixés. Quelques éléments cherchent y pourtant à « humaniser » l'ensemble : une caisse claire ici, un batteur ajoutant des éléments là, des percussions. En dehors de Miles, quelques autres éléments « non fixés » interagissent avec les improvisations du trompettiste (basse *fretless* de Marcus Miller qui « *danse autour de la ligne principale.* »)

Les quelques parties de guitare, si elles doivent au *groove* hérité de James Brown, ont en revanche un son typique des années 1980 : son clair et « cocottes » (cordes bloquées avec la paume).

Les trois œuvres au programme sont sensiblement construites sur un principe similaire : boîte à rythme et basse principale installent le *groove*, les synthétiseurs assurent l'harmonie tandis qu'autour gravitent des percussions afro-latines, effets sonores, guitares ou tout autre élément soliste secondaire (basse *fretless* ou clarinette basse).

2.2.3. Réminiscences

Malgré sa modernité, « Tutu » n'en reste pas moins imprégné de l'ensemble du parcours accompli par Miles. Réminiscences volontaires puisque Miller dit avoir cherché à refléter dans ce titre « *divers éléments de l'héritage musical de Miles Davis.* » Le statisme harmonique rappelle la période modale, les couleurs hispanisante de « Portia » celles de *Sketches of Spain*, le jeu de Miles reflétant l'influence du blues. Souples et relaxées, ses interventions restent libres au-dessus d'une structure qui ne s'impose pas comme un carcan.

Illustration ! : pochette du vinyle *Sketches of Spain*

2.2.4. La mise en forme

Enregistré par strates superposées, la mise en espace de *Tutu* n'étant plus tributaire d'un placement des musiciens dans le studio, est un espace artificiel. La configuration spatiale de la batterie (« Tomaas ») en est un exemple. L'effet de spatialisation avec un traitement sonore différent suivant les éléments constitutifs de la batterie est également sensible dans « Portia ». De manière générale, l'espace sonore est caractérisé par une mise en emphase du registre grave couvert par la basse et la grosse caisse et du registre aigu des cymbales et autres percussions. La trompette de Miles est plutôt au second plan, couchée sur l'arrière plan que forment les éléments harmoniques et solistes secondaires.

3. Conclusion

L'apport musical de *Tutu* tient moins dans ses structures mélodiques, harmoniques ou rythmiques que dans son usage du timbre des synthétiseurs et de l'apport des techniques de production issues des musiques populaires dans la création d'espaces sonores virtuels. *Tutu* était non seulement une nouvelle façon de faire de la musique mais il prouvait que Miles, aidé par Miller, pouvait encore bouleverser les valeurs musicales du jazz.

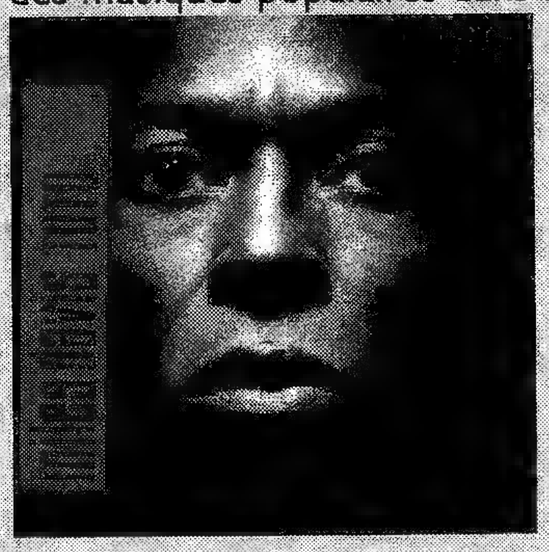


Illustration 2 : Couverture de *Tutu* (Miles Davis)

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

BERGEROT, Franck, *Miles Davis, Introduction à l'écoute du jazz moderne*, Paris, Le Seuil, 1996.
BERGEROT, Franck, *Miles de A à Z*, Paris, Castor Music, Le Castor Astral, 2012.
CARR, Ian, *Miles Davis*, Marseille, Parenthèses/*epistrophy*, 1991 (pour la traduction française).
COLE, George, *The Last Miles, The Music of Miles Davis, 1980-1991*, Sheffield, Equinox Publishing, 2005.
CUGNY, Laurent, *Électrique Miles Davis, 1968-1975*, Paris, André Dimanche, collection Birdland, 1992.
DAVIS, Miles ; TROUPE, Quincy, *Miles, l'Autobiographie*, Paris, Presses de la Renaissance, 1989.
FREEMAN, Philip, *Running The Voodoo Down, The Electric Music of Miles Davis*, San Francisco, Backbeat Books, 2005.
TINGEN, Paul, *Miles Beyons, The Exploration of Miles Davis, 1967-1991*, Billboard Books, 2001.
THIBAULT, Matthieu, *Bitches Brew ou le Jazz Psychédélique*, Marseille, Le Mot et Le Reste, 2012.

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE (MILES DAVIS)

Kind of Blue (1959), Columbia
Bitches Brew (1969), Columbia
Agharta (1975), Columbia
The Man With The Horn (1980), Columbia
We Want Miles (1982), Columbia
Decoy (1984), Columbia
You're Under Arrest (1985), Columbia
Tutu (1986), Warner
Doo Bop (1992), Warner

CONSEILS D'ÉCOUTE COMPLÉMENTAIRE (TRÈS SÉLECTIF)

Funkadelic, *Maggot Brain* (1971), Westbound Records
Guru, *Jazzmatazz vol. I* (1993), Chrysalis
Herbie Hancock, *Sextant* (1973), Columbia
Herbie Hancock, *Future Shock* (1983), Columbia
Jimi Hendrix, *Electric Ladyland* (1968), Reprise
Mahavishnu Orchestra, *Birds of Fire* (1973), Columbia
Marcus Miller, *Renaissance* (2012), Francis Dreyfus Music
Us3, *Hand on The Torch* (1993), Blue Note.
Michel Portal, *Turbulences*, (1987), Harmonia Mundi
Prince, *Sign of The Times* (1987), Paisley Park/Warner
Sly and The Family Stone, *Stand!* (1969), Epic
Weather Report, *Weather Report* (1971), Columbia

(*) Maître de conférences et directeur du département de musique à l'Université de Bourgogne.

4. Dossier Galliano

Eric Regnier (*)

Richard Galliano : des rencontres et des styles
La musique, diversité et relativité des cultures

Parmi ses premiers enregistrements, Ravel, Debussy (1979) et Tchaïkovsky (1972 puis 1998), parmi les plus récents, Bach et Vivaldi. Il ne s'agit pas d'un extrait de la discographie de Martha Argerich ou de Pierre Laurent Aimard, pianistes virtuoses, l'une argentine, l'autre français mais celle de Richard Galliano, accordéoniste virtuose français mais un peu Argentin dans l'âme… Mais aussi un peu américain… et aussi un peu italien…

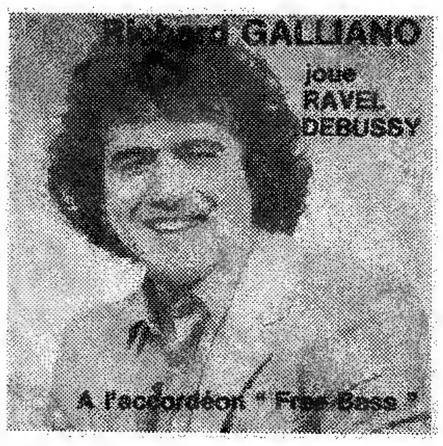


Illustration 1 : Visuel de l'album *Richard Galliano joue Ravel Debussy*, 33 T, 1971

L'homme est français d'origine italienne et le musicien est, au gré de ses rencontres, musicien du monde. Et ces rencontres, des plus humbles aux plus prestigieuses, il les cultive, les multiplie et les sublime. Certes, on pourrait dire cela de beaucoup de *sidemen* ou de solistes de jazz, « catégorie » dans laquelle on le range bien souvent, mais Richard Galliano est aussi un compositeur et un « créateur de style(s) ». Et au milieu de tout cela, il est avant tout un musicien qui a transcendé les possibilités de son instrument comme le firent avant lui, Vivaldi, Paganini ou Liszt. Qui se souciera alors de le classer dans une catégorie, quand, comme pour certains grands voyages, la destination importe moins que le trajet, qui, lui, est passionnant.

I. L'ACCORDEON

Illustration 2 : Photo de Richard Galliano

Au commencement, il y a l'instrument.

Richard Galliano (né en 1950) est un virtuose de l'accordéon mais il a également appris le piano et le trombone (1er Prix d'excellence au Conservatoire de Nice en 1969). Cette complémentarité des trois instruments va lui permettre de s'ouvrir à une diversité de répertoires qui va toujours être l'un de ses signes distinctifs. Des récompenses internationales d'accordéon (Trophée mondial à Valencia en 1966 et Prix du Président de la République en 1968) auraient pu lui ouvrir les portes d'une carrière de géant de la musette ou de fils spirituel d'Yvette Horner (elle aussi très ouverte aux nouveautés, métissages et par ailleurs, très bonne pianiste). Comme elle, il va s'ouvrir à d'autres styles et sortir l'accordéon de l'ornière stylistique dans laquelle on le cantonne trop souvent mais en choisissant de commencer sur les chemins du jazz.

Pourtant, une des premières apparitions télévisées de Richard Galliano, si ce n'est la première, en 1972, nous le fait entendre en solo dans un arrangement personnel du 3e mouvement du *Concerto pour piano* de Tchaïkovsky. Cet arrangement fait vraiment œuvre d'écriture et le terme d'arrangement est ici préféré à dessein à celui de transcription. C'est un premier signe très fort qui marque une volonté de donner à l'instrument, en le confrontant à un répertoire prestigieux, des lettres de noblesse que certains lui refusent. Si l'on pressent le compositeur, on admire surtout, à juste titre, le virtuose. Dans cette prestation, il est époustouflant de technique, enchaînant les traits rapides et les positions d'équilibriste à la main droite notamment. Cette maîtrise technique va l'amener, par la suite, à une virtuosité intelligente, constructive, qui fait découvrir un autre instrument derrière celui qu'on connait déjà et qu'on apprécie. Dernièrement, son interprétation d'extraits des *Quatre Saisons* de Vivaldi (dans un album qui compte aussi des extraits d'opéras du maître vénitien), permet d'écouter un soliste au sommet de son art, tant dans la dextérité que dans l'expressivité, dans une œuvre dont un des principaux dangers réside dans la confrontation avec les nombreuses versions déjà existantes. Dans le choix de cette œuvre, on reconnait le musicien qui aime les risques et qui les maîtrise avec brio.

Cette virtuosité noble et spectaculaire lui a permis de rencontrer les plus grands musiciens de jazz et d'évoluer dans des sphères où la vélocité et l'exigence technique sont le langage commun indispensable. Mais encore une fois, il s'agit d'une virtuosité au sens large du terme qui inclut l'expressivité et l'inventivité. Sinon, quel jazzman aurait voulu jouer avec un accordéon, symbole du musette et, pour certains, on peut le déplorer, synonyme de « ringard » ? L'instrument, qui est le fer de lance de la carrière de Richard Galliano était au départ un handicap, ne le cachons pas !

II. DES RENCONTRES

Richard Galliano veut faire apprécier l'accordéon à sa juste valeur et le débarrasser d'une étiquette aussi réductrice qu'encombrante. Pour ce faire, il faut jouer, encore et toujours… et avec le plus grand nombre de musiciens possible. C'est ce qu'il va réussir au fil d'un périple incessant qui le fait passer par toutes les scènes des festivals les plus prestigieux. Mais alors, pour parler de ces rencontres, par où commencer ? Suivre un ordre chronologique obligerait à de nombreuses redites car elles tissent des fidélités qui entraînent très souvent des retrouvailles.

La liste des contrebassistes révèle que Galliano a joué avec les plus grands dans des styles différents. Ron Carter est un des plus prestigieux jazzmen qui soit. Sa discographie et la liste de ses collaborations forcent le respect. Il a enregistré en duo avec l'accordéoniste français (*Panamanhattan,* 1991) un album au sein duquel figurent non pas des standards de jazz mais des compositions originales, ce qui a son importance dans l'optique de la reconnaissance qu'il a acquise. Si Ron Carter accepte de jouer en duo (formation très exigeante) des compositions originales, c'est que le duettiste compositeur est un musicien de grand talent. En France, il a collaboré avec Pierre Michelot (*Ascenceur pour l'Echafaud* avec Miles Davis, *Play Bach* avec Jacques Loussier, mais aussi Monk, Gillespie, etc.) pour un projet qui sera évoqué plus loin, *New Musette*. À noter enfin la rencontre avec Miroslav Vitous (Weather Report, Herbie Hancock, John Mc Laughlin). L'odyssée jazz de Richard Galliano va faire énormément pour asseoir sa crédibilité au-delà des préjugés liés à son instrument. Parmi les autres collaborations avec des grands noms de ce monde, citons Chet Baker, Eddie Louiss, Charlie Hadden, Toots Thielemans…

Une rencontre extrêmement importante sera celle qui le mènera à côtoyer Astor Piazzola et sa musique. Celle-ci sera une véritable révélation. Non seulement elle sera le point de départ de tout un pan de la carrière de Richard Galliano *interprète*, mais aussi le déclencheur du projet *New Musette* qui a une grande importance. La création d'un nouveau répertoire autour des compositions de Piazzolla va régénérer sa carrière et le faire davantage connaître du grand public. De nombreux concerts mais aussi une collaboration avec orchestre symphonique (*Tango For Ever* live, 2004).

Le compositeur piazzollien va aussi se faire remarquer. Alors qu'il avait déjà été accompagnateur pour Barbara, Charles Aznavour et Serge Reggiani, il va composer pour Claude Nougaro un de ses titres majeur : *Vie, Violence*, qu'il reprend actuellement en concert sous le titre *Tango pour Claude* et qui est toujours un moment chargé d'émotion. C'est d'ailleurs, en arrivant à Paris à 22 ans, par là qu'il avait commencé. Sa collaboration avec Claude Nougaro a été une étape majeure dans sa carriere. Ce titre (*Vie Violence / Tango pour Claude*) est un clin d'œil à la musique d'Astor Piazzolla au même titre que l'*Aria* final de son album dédié à la musique de Bach, sera composé dans le style du Cantor. Par ce type de compositions, on sent à quel point Richard Galliano a une faculté d'adaptation à chaque style qu'il aborde et combien ses études d'harmonie au Conservatoire de Nice lui ont apporté dans la science de l'écriture.

Dans la continuité, la rencontre avec Michel Portal va également être importante. Le clarinettiste français, qui enregistre Mozart, Brahms ou Boulez aussi bien que des collaborations avec John Sureman ou Jack DeJohnette, joue également du bandonéon. Entre les deux musiciens va se créer une réelle complicité musicale. L'album *Blow Up* est un véritable succès. C'est encore une fois une rencontre avec un personnage majeur de la scène française mais aussi avec un musicien qui explore de nombreux styles. Tout cela contribue à enrichir le paysage musical de Richard Galliano.

Illustration 3 : Photo de Richard Galliano et Michel Portal

Lui qui a toujours refusé le jeu « musette » va se tourner également, en plus de l'Argentine de Piazzolla, vers le Brésil et ses accordéonistes du Sertao et du Pernambouc. L'accordéon est un instrument majeur de la mu-

sique du Nordeste notamment du forro. Associé au batteur Jose Boto, il enregistre en 1980 au sein du Boto Brazilian Quartet, un album avec Chet Baker, autre monstre sacré qui, lui aussi a accosté à de nombreux rivages stylistiques.

La diversité des rencontres va de pair avec la diversité des formations et des instruments. S'il joue et enregistre souvent en solo (citons un album solo à Paris et un autre en Finlande, autre pays qui accorde une grande place à l'accordéon), les duos sont fréquents avec divers instruments (clarinette avec Michel Portal en 1996 mais aussi Gabriele Mirabassi en 1992), contrebasse ou encore violoncelle (avec le jazzman Jean-Charles Capon). Le trio avec contrebasse et batterie représente la possibilité qui vient le plus immédiatement à l'esprit mais il a aussi joué en trio avec violoncelle et vibraphone, ce qui est inédit. Le Tangeria Quartet est très classique (contrebasse, percussions, violon, accordéon) mais l'album *Luz Negra* présente une formation plus originale (aux quatre instrumentistes du Tangaria Quartet s'ajoute un percussionniste et l'extraordinaire virtuose brésilien Hamilton de Hollanda à la mandoline). En déclinant un nombre impressionnant de formations, on peut aller jusqu'à l'orchestre complet (*Tango For Ever*, version studio, 1994).

III. DES STYLES

La multitude de formations est aussi le fait de la diversité des styles rencontrés par l'accordéoniste français. Si Richard Galliano a abordé différents styles, il l'a fait avec différentes approches. Illustrant le *New Tango* de Piazzola, il joue le registre de la fidélité à un modèle auquel il rend hommage (*Piazzolla For Ever*) en même temps qu'il l'enrichit de nouvelles compositions. Par exemple, le *Tango pour Claude*, déjà cité, est un modèle de « dans le style de », tout comme son *Aria* au programme du baccalauréat. L'interprète, lui, montre également son souci de s'inscrire dans un style lorsqu'il enregistre une transcription des *Quatre Saisons*. Cet aspect est intéressant à plus d'un titre. Une transcription est une interprétation fidèle, note à note, d'une œuvre composée pour une formation instrumentale différente. Comme dans le cas du saxophone, où Marcel Mule, concertiste « classique », virtuose hors du commun et professeur au Conservatoire de Paris de 1942 à 1968, a voulu gagner le monde de la musique classique à sa cause en interprétant des transcriptions d'œuvres des siècles précédents, Richard Galliano a eu cette tentation du « Pourquoi pas nous ? » qui fait jouer J.S. Bach aux pianistes (rappelons que Bach n'a pas connu le piano), Mozart au saxophone ou Beethoven au synthétiseur (bande originale du film *Orange Mécanique* de Stanley Kubrick, interprétée par Wendy Carlos). Lancer (ou plutôt relancer) le débat sur le bien fondé des transcriptions n'est pas notre dessein, notons simplement que cette démarche est créatrice au niveau de la recherche du timbre et du phrasé de l'instrument transcripteur, et qu'elle influe aussi sur le style représenté, créant déjà un *métissage*.

Une autre démarche est celle de mélanger les styles par la rencontre des répertoires et des musiciens. S'il sait très bien s'adapter au style jazz manouche quand il joue avec Biréli Lagrène, lors de la rencontre avec Wynton Marsalis, gravée sur l'album *From Billie Holiday to Edith Piaf*, il y a véritablement alliance (sans aller jusqu'à la fusion ou l'amalgame[1]) et interpénétration des esthétiques. Le titre « *la Foule* » (célèbre chanson du répertoire d'Edith Piaf) en est un exemple parfait : La mélodie, exposée tour à tour à l'accordéon et à la trompette est ensuite déclinée en chorus. Le rythme est d'abord proche de l'original de valse péruvienne (*sic*, sur la partition) mais glisse au ternaire swingué lors du chorus de piano avant de revenir à l'état initial pour soutenir les arpèges virtuoses de l'accordéon cette fois-ci très « musette ». « *Blues sur Seine* », pour violoncelle et accordéon (album éponyme avec Jean-Charles Capon), fait entendre un mélange entre le new tango de Piazzola et des souvenirs de blues. De même, il y a du Ravel dans *Habanerando*, tiré de l'album *Passatori* (titre emblématique s'il en est) enregistré avec des solistes de l'orchestre de Toscane. D'où viennent ces souvenirs de Ravel dans cette longue mélopée ? De la longueur du thème rappelant le long solo de cor anglais dans le *Concerto en Sol*, de l'instrumentation rappelant *l'Introduction et Allegro* pour harpe, des glissandos de harpe sur des harmonies riches rappelant certaines pages de *Daphnis et Chloé*, de la pédale harmonique issue de l'ostinato propre aux habaneras françaises depuis *Camen* ? Quoiqu'il en soit, c'est un sentiment diffus plus qu'une somme quantifiable d'éléments intangibles, preuve que la fusion des styles est une appropriation intégrée au style propre de Galliano, bien loin des « dans le style de… ».

Illustration 4 : Photo de Richard Galliano et Wynton Marsalis

Car il faut bien en arriver à cette conclusion évidente, tous les styles visités, illustrés, mélangés, unifiés donnent naissance à un style Galliano qui lui est propre. Polymorphe, certes, mais cohérent. L'exemple le plus frappant en est le new musette, inspiré du new tango de Piazzola. S'étant tenu, depuis le début de sa carrière, éloigné du répertoire musette, quand il retourne à ces racines volontairement délaissées, c'est pour rénover, au filtre de toutes ses expériences. Parmi celles-ci ressort principalement le jazz, (puisque c'est accompagné de trois immenses jazzmen français qu'il le créera) le style et non le répertoire. Cette précision est importante. Il ne reprend pas des standards musette en jazz ou autre, mais revisite le style par des compositions originales (sauf *Dum Dum Dum* d'Eddie Louiss et *Oblivion* d'Astor Piazzolla). « *Beritwaltz* » et la « *Valse à Margaux* » en sont deux exemples très édifiants. Mais dans cet album, on retrouve aussi des traces de ses passages en Argentine (« *Le Clown Perdu* ») ou aux Etats-Unis (« *Corail* »).

IV. ALLER PLUS LOIN

Il faut cependant aller plus loin. Certes, le new musette est une création intéressante, une manière de dépoussiérer l'accordéon vieillot dont se moquent les « habitués » des clubs de jazz dont parle Michel Jonasz. Mais le jazz se renouvelle lui aussi au contact de la musette. Le jazz considéré déjà depuis vingt ans comme une musique de vieux, obscure et absconse, qui ennuie les non initiés bourrés d'a priori et d'ignorance au même titre que le « classique » ennuie tant de gens qui n'en ont jamais écouté. La musique de Richard Galliano, autant dans ses interprétations que dans ses compositions, ouvre les portes, présente le jazz sous un jour souriant, la musette sous un angle nouveau, le new tango comme un grand classique…

Ils sont rares les passeurs tels que lui. On peut penser à Ryuichi Sakamoto, pianiste compositeur japonais, qui, après de brillantes études au Conservatoire de Tokyo, forma un groupe de musique électronique (The Yellow Magic Orchestra), joua avec des musiciens de jazz-rock, enchaîna les albums solos tous très différents, composa des musiques de films pour Bernardo Bertolucci (*le Dernier Empereur*…) ou Nagisa Oshima (*Furyo*), reprit des chansons oubliées d'Antonio Carlos Jobim en trio chant, violoncelle, piano avant d'enregistrer un album de piano seul composé d'une quinzaine de « dans le style de » allant de Brahms à Cage… On pensera aussi à son compère Michel Portal cité plus haut, que le désir d'ouverture, l'exigence esthétique et l'excellence technique ont porté de Mozart à Boulez, du jazz au tango, de l'Amérique au Mozambique…

C'est que les passerelles sont fragiles. Quand Winton Marsialis, enregistre les concertos de Jolivet et Tomasi à la trompette, il est vivement critiqué bien que la partition soit scrupuleusement respectée dans les deux cas. Dans le sens inverse, les membres du Groupe de Six, en essayant eux aussi d'établir des passerelles entre classique, jazz et musique de guinguettes, déplurent à toutes les parties qu'ils avaient essayé de rapprocher.

Loin des vulgarisations ratées, des mélanges démagogiques, la cohérence musicale de chaque projet de Richard Galliano éblouit par son évidence, une fois ces projets réalisés. Chaque mélange est passé au filtre du timbre de l'accordéon (un Victoria des années 60 sans registre musette), affiné par une sensibilité musicale et magnifié par une technique éblouissante. Le timbre et les spécificités de l'instrument souvent, a priori, étrangers aux styles abordés, la qualité des rencontres, la qualité des musiciens rencontrés qu'il a su convaincre et la cohérence stylistique de chaque alchimie font de l'œuvre de Richard Galliano un ensemble d'une qualité rare et émouvante.

(*) Professeur agrégé, 1er Prix de Culture Musicale et Prix d'Analyse au CNSMDP.

Notes

[1] Amalgame : En science, mélange d'éléments hétérogènes au sein duquel les composants ne sont plus discernables individuellement.

Eric Regnier (*)

Richard Galliano : le virtuose au sens noble

Analyse des œuvres au programme du baccalauréat

Il est presque logique que Richard Galliano et Vivaldi se retrouvent sur l'avant-dernier disque en date du célèbre virtuose de l'accordeon. Le terme *virtuose*, dans son acceptation originelle, semble, en effet, aussi parfaitement s'appliquer à Richard Galliano, qu'à Vivaldi. Aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, le virtuose était aussi bien interprète hors pair qu'improvisateur, compositeur et même arrangeur. On le voit clairement dans la formation des castrats, virtuoses par excellence, qui étudiaient en profondeur, en plus du chant, l'harmonie, la composition et l'improvisation.

Ce parallèle avec Vivaldi n'est pas une vue de l'esprit ou une acrobatie intellectuelle. Il montre simplement à quel point Richard Galliano est un virtuose au sens premier du terme, à savoir un artiste complet. Ses projets, tout au long de sa carrière, sont menés selon une logique artistique parfaitement cohérente malgré leur diversité, alliant les styles, rapprochant le savant du populaire. C'est ce que nous montre le corpus choisi et que nous allons étudier sous cet angle, pour proposer une analyse concise mais véritablement approfondie. Nous avons choisi de nous arrêter sur un aspect de chaque œuvre plutôt que d'établir une carte d'identité formatée et scolaire reprenant les mêmes paramètres et les déclinant six fois de suite à l'identique. Cela nous a permis d'approfondir l'analyse et de présenter des outils qui pourront ensuite être employés (ou pas) pour les autres pièces. L'analyse harmonique de *Billie* peut servir pour la *Valse à Margaux* par exemple.

Au sujet de Richard Galliano, il a également paru plus pertinent de mettre l'accent sur la culture musicale en donnant des exemples extérieurs assez divers, tant son œuvre se situe à un carrefour de multiples chemins. Pour le futur candidat au baccalauréat, toute analyse auditive ou sur partition doit, plus que jamais dans un tel cas, être soutenue par des considérations argumentées (et non pas de simples constats comme on en trouve souvent ailleurs) et des références extérieures montrant une certaine culture musicale.

Illustration 1 :Visuel de l'Album Vivaldi de Richard Galliano

I. QUEL ACCORDEON ?

Comme Antonio Vivaldi, Richard Galliano est très attentif au timbre pour créer un son d'ensemble. Mais pas le son musette, en tout cas… (ceci dit sans aucune pensée péjorative).

L'accordéon de Richard Galliano est un Victoria des années soixante à boutons *free-bass* (qui signifie que la main gauche peut également jouer des notes uniques, sans accord associé). Les anches sont accordées sans phase entre elles, contrairement à l'accordéon utilisé pour le répertoire musette. Le son « musette » si particulier est en effet dû au fait que, pour chaque note, trois anches métalliques vibrent en même temps mais très légèrement désaccordées (440 442 444hz pour le la) ce qui donne un très léger décalage de phase et habille le timbre d'un effet reconnaissable entre mille. Richard Galliano n'aime pas l'esthétique musette et en rejette le son. D'où l'emploi de ce son plus clair qui semble plus « précis », même si un tel concept n'a guère de sens en acoustique.

Quand il parle de son instrument (dans une très intéressante interview réalisée par J.F. Jacomino que l'on trouve sur Youtube), il décrit le timbre comme « très boisé » et « très proche de l'orgue ». Son instrument ne possède pas de registre musette mais des registres de flûte et de basson. Sa conception se rapproche souvent d'autres instruments, s'inspirant de leur technique, puisqu'il décrit le soufflet comme « l'archet » de l'accordéon en même temps qu'il évoque « le seul instrument qui respire tout seul ». Il a donc conscience de l'unicité de l'accordéon et évite l'écueil de tous les instruments jouant des transcriptions, à savoir d'imiter les phrasés de l'instrument d'origine. Il reste ainsi fidèle aux spécificités de son instrument mais parallèlement souhaite s'écarter de l'idiome, du cliché « musette ». Tout à la fois à l'écoute des autres timbres et modes de jeux (archet, souffle), avide de recherche (il a utilisé, lorsqu'il accompagnait Claude Nougaro, un accordéon branché sur un générateur de sons avant même l'invention de la norme midi), il ne cherche jamais à travestir ou à dénaturer la nature de son instrument. Et qu'a fait Vivaldi avec son violon ? Outre l'imitation du chant des oiseaux dans le premier mouvement du « Printemps » des *Quatre Saisons*, il a, en tant que virtuose au sens noble, utilisé et promu une palette de modes de jeu novateurs ou employés de manière novatrice

: tremolos, bariolages, double cordes et plus largement ou « collectivement » le crescendo orchestral. Richard Galliano est un musicien de rencontres et d'innovation au service de son instrument. Durant toute sa carrière, il a eu un *credo*, c'est de se battre contre le cliché restrictif de l'accordéon musette. Tout en admirant ceux qui s'exprimaient avec talent dans ce style, il a cherché autre chose et combattu ceux qui voulaient restreindre le domaine d'expression de l'accordéon. Ainsi, par exemple, il a milité artistiquement par ses arrangements et ses interprétations en faveur de l'emploi de son instrument dans le répertoire classique. Et bien sûr, il s'est exprimé avec bonheur dans de multiples collaborations avec des musiciens de jazz. Dans ces deux domaines, il a sorti l'accordéon de la réserve « accompagnatrice » (même si en musette il est aussi très souvent soliste). Il l'a porté au rang de soliste mais n'a jamais dédaigné, parallèlement, être accompagnateur, tant à ses débuts avec Claude Nougaro qu'une fois devenu soliste reconnu mondialement en accompagnant, par exemple, Allain Leprest.

II. ANALYSE DES ŒUVRES AU PROGRAMME

Le lecteur trouvera ici, non pas un catalogue de relevés, plans ou constats mais une analyse au service de l'épreuve du baccalauréat, c'est-à-dire s'interrogeant sur la portée de l'œuvre et élargissant l'horizon culturel en écoutant les extraits du répertoire de Richard Galliano à la lumière de ses influences et de son environnement. Ceci afin, surtout, que cette analyse soit utile aux candidats et à leurs professeurs en restant en adéquation avec l'énoncé du baccalauréat : *La musique, diversité et relativité des cultures*.

Face à un tel texte, une forme répétitive était presque obligatoire mais recélait un danger de taille : la monotonie. La tension d'un texte racontant des destins inéluctablement tragiques nécessitait un *ostinato* rythmique fort pouvant suivre l'accumulation induite par cette forme strophique répétitive. Richard Galliano a choisi un idiome de tango sur une descente harmonique de quatre accords en mineur (*fa#* mineur, *mi* majeur, *ré* majeur, *do#*7):

La persistance du *do#* de l'*ostinato* sur les accords de *mi* et de *ré* les enrichit alors que la note de base (*fa#*) se mue parfois pour correspondre avec l'harmonie qui la soutient (mi ou ré) ou reste immuable pour justement créer une

Il nous a paru vide de sens, en effet, de nous arrêter à citer une grille ou à reproduire une portée pour indiquer un chromatisme ou un rythme à sept temps sans analyser l'origine des influences, l'effet, la nouveauté, l'inscription dans une tradition et donc *le sens* de chaque démarche esthétique du corpus choisi que Richard Galliano trouve d'ailleurs lui-même représentatif de sa carrière.

C'est peut-être (Allain Leprest - Richard Galliano, 1992, album *Voce a Mano*)

Pour ce titre, Richard Galliano est compositeur et accompagnateur d'un auteur interprète à la personnalité artistique très forte et fortement inscrite dans la tradition du chanteur-diseur-acteur tels que Barbara, Serge Reggiani ou encore Jacques Brel et Léo Ferré.

La problématique du compositeur de chanson française, face à un auteur autre que lui-même, qui plus est interprète de ses propres textes, est de savoir trouver sa place. La place de la musique face au texte et la place d'un créateur face à un autre. Miroir du duo éternel Lully / Molière, la musique accompagne le texte, n'a pas sa place à côté de lui mais derrière lui. Comment Richard Galliano a-t-il géré cette collaboration ?

Initialement, il a reçu le texte : construit de manière répétitive en six strophes organisées de manière identique, variations sur le thème « C'est Mozart qu'on assassine »[1]. Chaque strophe décrit un enfant que la vie poussera vers un destin qu'il n'aura pas choisi parce qu'on n'aura pas su l'écouter ni voir ses talents différents de ceux prisés par son milieu d'origine. Chaque strophe commence par « C'est peut-être » et se conclue par « Jamais on le saura ».

Voici un exemple sur deux strophes et le modèle de construction.

Strophe 1	Strophe 2	Modélisation
1 C'est peut-être Mozart	C'est peut-être Colette	1 « C'est peut-être » + Génie
2 Le gosse qui tambourine	La gamine penchée	2 Personnage enfantin
3 Des deux poings sur l'bazar	Qui recompte en cachette	3 Action du personnage
4 Des batteries de cuisine	Le fruit de ses péchés	4 [suite de 3]
5 Jamais on le saura,	Jamais on le saura,	5 « Jamais on le saura »
6 L'autocar du collège	Elle aura avant l'heure	6 7 8 [conclusion tragique sur le destin des enfants nés dans un milieu non propice qui ne les écoute pas]
7 Passe pas par Opéra,	Un torchon dans les bras	
8 Râpé pour le solfège	Pour se torcher le cœur	

dissonance. Cet accompagnement est musicalement extrêmement simple et pourrait vite être monotone car n'offrant aucune surprise avant la 6e strophe et sa modulation en *si* mineur. Mais Richard Galliano est aussi arrangeur et a réussi à varier l'accompagnement pour proposer une musique évolutive qui va engendrer un *crescendo* attendu dans ce type de texte.

La première strophe est présentée simplement : *ostinato* soutenu par des accords en notes longues sur les deuxièmes temps au début puis sur les premiers temps. La seconde, qui parle de la future Colette jamais éclose laissera entendre le même *ostinato* mais accompagné d'accords plus denses ou parfois en *tremolo*. Certains y verront un figuralisme ou plus exactement un madrigalisme des tremblements de la jeune fille « *qui recompte en cachette le fruit de ses péchés* ». Les accords se font plus présents en même temps que l'*ostinato* est plus lointain. L'*ostinato* passe à l'octave en dessous pour évoquer « *le grand Jacques* », Brel, auteur de la chanson *Amsterdam*, à laquelle celle-ci ressemble tant. L'ostinato descend de nouveau mais apparaît alors une note tenue (*fa#*) dans l'extrême aigu de l'instrument, frottant très vite avec un *mi* (pour évoquer la folie de Van Gogh ?). Le *crescendo* brelien est lancé, la voix se fait agressive presque dégoûtée parce qu'elle raconte. Pour la strophe suivante, c'est un Marcel Cerdan[2] qui est présenté et l'*ostinato* s'est installé dans les basses, laissant la place à un contrechant, pendant que les accords deviennent rythmés temps par temps. Au moment ou le *crescendo* atteint le point culminant, apparaît la modulation en *si* mineur, ton de la sous-dominante. Le changement de couleur harmonique est souligné par l'accordéon qui joue maintenant comme un orgue (strophe sur Jésus Christ...) des accords puissants en blanches sur une pédale grave-medium de *fa#* (créant une dissonance très expressive en arrivant sur le quatrième accord [*do#*]) effaçant complètement l'*ostinato* qui avait disparu depuis la seconde moitié de la strophe précédente et qu'on ne retrouvera qu'au terme de la coda qui commence *alla Bach* et se termine dans l'aigu les notes de l'ostinato s'égarant, se prolongeant et se superposant les unes aux autres en une dissonance grinçante (cruel destin...).

Cet accompagnement reste un accompagnement pour une voix mise très en avant, voix dont on ne peut faire l'économie d'une étude. C'est plus un travail d'acteur que de chanteur que nous offre ici Allain Leprest. Ce point de vue est discuté dès qu'on parle de chanson française, car c'est justement cela, le style de chant à la française. Prenons le premier couplet. N'importe quel ingénieur du son inculte en ce domaine aurait demandé à Allain Leprest de recommencer et de refaire une prise tant la justesse de chaque phrase est approximative voire « à côté ». Ecoutons attentivement : « C'est peut-être *Mo*zart, le *gosse* qui tambou*rine*... ». Toutes ces notes sont « fausses » et pourtant, c'est « dans le style », c'est voulu et maîtrisé par Allain Leprest. En chanson française, faudrait-il ne pas avoir l'air de chanter trop « bien » (comprenons « technique parfaite de *bel canto* ») car le texte serait trop prestigieux pour donner l'impression de se soumettre au chant ? Vieille, très vieille relique de la querelle des bouffons au XVIIIe siècle ? Semblerait-il qu'une trop belle musique, une voix trop travaillée serait un cache misère d'un texte trop pauvre ? Impossible de le savoir, mais le principe est bien installé, opposé au chant napolitain. « *Je ne chante pas faux, je chante autour* » a déclaré Barbara. « *Tu n'es pas un chanteur, tu es comme moi, un diseur* » a-t-elle dit un jour à William Sheller[3]. Et Allain Leprest de conclure : « *La chanson est quelque-chose qui se dit, se hurle, se crie un peu comme la mer* ». Comprenons que dans la chanson française, il n'est que peu question de musique, en tout cas bien moins que de poésie et de déclamation.

Cependant, ces notes « autour » créent une dissonance d'une nature unique, à l'effet comparable à celui d'une *blue note* et donc très « musicale ». « *Edith Piaf est la plus grande chanteuse de blues* » a dit Louis Armstrong. Cette parenthèse sur le style du chant « chanson française » est indispensable pour comprendre la place de l'accompagnement et l'extrême habileté de Richard Galliano. Il propose une mise en espace sonore de l'univers noir, poisseux et tragique de cette chanson d'Allain Leprest, de ce texte fort, ici soutenu, amplifié, magnifié par une musique qui ne s'écrase pas devant lui ni ne l'écrase, mais se fond avec lui en une pièce équilibrée, à l'exemple des plus belles réussites du genre.

Illustration 2 : Photo d'Allain Leprest

La Valse à Margaux
(1991, album *New Musette*)

La Valse à Margaux, c'est un peu le porte drapeau de ce corpus, tant les différents commentateurs attachent d'importance à la création d'un nouveau style : le New Musette, que Galliano situe dans une continuité du style musette. Cette démarche artistique personnelle possède trois racines principales. La première, la plus importante, c'est la personnalité artistique de Richard Galliano, son histoire et sa sensibilité. En France, être accordéoniste, c'est jouer du musette, ou, dans un projet plus novateur, donner une couleur musette à l'ensemble. Richard Galliano, on l'a vu, tourne le dos à ces clichés de type « pensée unique »[4] et choisit dès ses débuts un autre répertoire et surtout un autre son. La deuxième racine est la plus connue, l'influence d'Astor Piazzola, inventeur du *Nuevo tango*, et les discussions qu'ont eues les deux artistes. La troisième pourrait être une chanson : *Le Jazz et la Java* de Claude Nougaro, reprise de *Three to get ready* de Dave Brubeck (Album *Time out*), inspiré, d'après le pianiste compositeur jazzman américain, d'un *Menuet* de Joseph Haydn. Quelle filiation !

La Valse à Margaux, c'est donc un morceau métisse qui nous empoigne d'abord par un son d'ensemble et un rythme particuliers. Le timbre de l'accordéon se marie parfaitement avec un accompagnement d'une très haute qualité sonore et musicale. Aldo Romano est un sculpteur de timbres qui sait être discret quand il le faut avec une batterie tout en finesse et en même temps moteur parfaitement huilé de l'ensemble. La contrebasse est jouée par Pierre Michelot, immense musicien reconnu dans le monde entier et qui travailla notamment avec Miles Davis (concerts à Paris et bande originale du film *Ascenseur pour l'échafaud*). Il complète le cœur pulsant de ce morceau. Pour la guitare, c'est Philip Catherine qui a été choisi par Richard Galliano en raison de la qualité de son timbre[5] et devinons-le aussi pour la souplesse de son phrasé dans les improvisations. Ce timbre d'ensemble est une préoccupation majeure pour Richard Galliano. Il montre dans l'*interview* déjà citée qu'une phrase de Charlie Parker jouée sur un accordéon musette sonne musette, mais que du Bach joué sur un autre instrument peut, à l'inverse, sonner *bebop*. Le timbre entre donc bien dans notre *perception d'un style*, qu'on le veuille ou non[6].

Le rythme est à trois temps, évidemment, comme pour toute valse, mais ressenti avec un *shuffle jazz* très sensible dans les improvisations surtout. Le départ se fait *rubato* comme l'introduction d'une pièce tzigane. On cite Chopin pour le *rubato*, mais l'arpège initial peut faire penser au violon tzigane. La référence à Chopin est tout de même incontournable quand il s'agit de valse et surtout avec cette dimension improvisatoire que l'on a dès la deuxième partie [B], qui ressemblerait à un chorus arrivant en avance par rapport aux habitudes.

La forme n'est pas celle d'une valse habituelle, puisque le thème B est plus court (la moitié de A) et n'apparaît qu'une fois avant le trio (ABA au lieu de ABAB plus couramment). Les improvisations tiennent une grande place puisque chaque instrument prend trois grilles (A et B), ce qui les fait durer deux fois plus que tout le reste réuni.

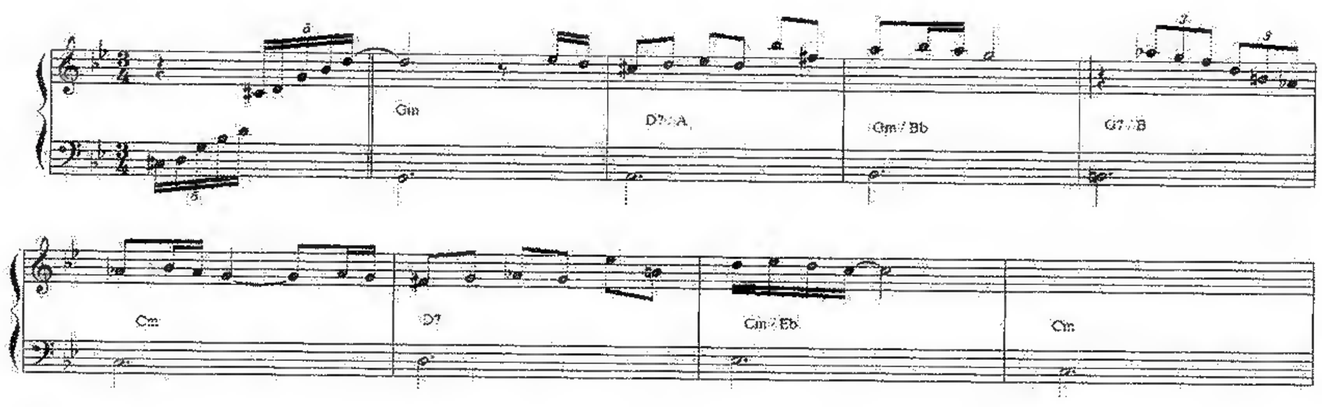
A 32mes	B 16mes	A 32 mes	Trio	Improvisations Grille A et B x3	A
0	0:31	0:45	1.10	1.45	6:47
Accordéon	Tutti	Tutti	Accordéon		Tutti
Rubato	Stable	Stable	Rubato	Rubato →Stable	Stable

Quand on constate cela, rien d'utile n'est encore dit. Pourquoi une telle structure ? Premièrement, B est dans le même ton (*sol* mineur) que A et est très proche harmoniquement. Il n'y a donc pas suffisamment de contraste pour qu'il soit pertinent de redonner cette partie avant le trio. Celui-ci en *do* mineur, tonalité de la sous-dominante, comme tout bon trio qui se respecte, apporte de manière frappante le contraste que l'on aurait pu attendre entre A et B. Le climat « *misterioso* » et le *tempo* ralenti et de nouveau *rubato* y sont pour l'essentiel.

L'équilibre de la structure demande également que ce thème B, qui serait presque un pont plutôt qu'un thème, ne soit pas redit. Son caractère de *simili* improvisation créerait une redite avec les « vraies » improvisations bien calées à leur place habituelle après le thème complet (trio inclus) et avant la réexposition de ce thème pour finir (encore une fois, seul A est joué).

Ce qui est intéressant dans cette structure, c'est le métissage de plusieurs styles. Jazz manouche (thème joué sans accompagnement par le soliste principal au début), style savant classique ou romantique avec le trio, et jazz *mainstream* avec la place accordée aux improvisations.

Le métissage se rencontre également dans les autres paramètres. Nous avons évoqué le rythme précédemment. La mélodie, elle, est typique des phrasés musette malgré ce rythme de valse jazz : très ornée, incluant de nombreux arpèges (dont celui du début est un paradigme). L'harmonie est elle aussi typique des progressions de valses musettes de type « enthousiaste » (par opposition à celles de types nostalgique, humoristique ou sentimental[7]) : montée diatonique de la basse (*sol la, sib, si, do ré, mib do*) soutenant des accords situés sur I, IV et V avec une arrivée sur un emprunt au ton de la sous dominante (*do* mineur) induisant le séduisant chromatisme du *si* bécarre à la basse.



Ex. 1 : Galliano : « *Valse à Margaux* », progression harmonique des 8 premières mesures

Cette mélodie pleine de charme est une trouvaille élégante et entrainante que Richard Galliano cache derrière une modestie à toute épreuve, évoquant que l'inspiration lui aurait été donnée par Gus Viseur, grand compositeur de musette (1915 - 1974) et sa *Flambée Montalbanaise*. Les deux thèmes ont une certaine parenté surtout dans leurs courbes principales. Nous engagerons les candidats à la prudence sur un rapprochement avec une chanson de Senseverino (*Les Embouteillages* parue dix ans plus tard et citée dans d'autres commentaires de *La Valse à Margaux*), tant cette progression harmonique est courante. Il serait, en effet, imprudent d'effectuer de tels rapprochements le jour de l'examen sans rappeler la date de la chanson citée et le caractère presque cliché de cette progression harmonique. Ces faits (inspiration de Gus Viseur et progression harmonique courante) ne rabaissent en rien la valeur artistique de la pièce de Richard Galliano : pensons à tous les *blues* écrits sur la même grille et à toutes les œuvres de Haydn ou Mozart construites sur les mêmes schémas harmoniques ! Cela montre juste que ce thème s'inscrit dans une tradition esthétique musette que Galliano connait par cœur et qu'il est donc parfaitement légitime de l'en considérer comme le « continuateur », selon ses propres mots, autant que le « rénovateur ».

Taraf (1997, album *Blow Up*)

L'album *Blow Up* a été enregistré en public, en une prise, ce qui confère à *Taraf* un caractère particulier sur le plan émotionnel. Cet album fut un grand succès avec plus de 100 000 exemplaires vendus, et plusieurs récompenses (Prix Boris Vian, Victoire de la Musique, Prix du meilleur album international par *Musica jazz*).

La complicité qui unit Richard Galliano et Michel Portal dépasse les styles. L'album sort des sentiers battus du jazz, certes, mais ces deux virtuoses ne pouvaient se rencontrer sur les chemins de l'académisme. Il faut savoir que Michel Portal est lui aussi un musicien aux multiples facettes stylistiques. Clarinettiste de jazz reconnu, il aime varier les timbres en utilisant la clarinette en *sib* (la plus courante), la clarinette basse, mais aussi le saxophone soprano. Sans oublier le bandonéon, qu'il joue lui aussi dans cet album (dans l'éblouissante version de *Libertango* par exemple) ! Qui plus est, Michel Portal est, comme Richard Galliano, un musicien que n'arrêtent pas les frontières stylistiques. Avant ce disque, il avait enregistré et interprété Mozart, Brahms (1969, 1984…) avec les meilleurs musiciens classiques français, ainsi que *Domaines* de Pierre Boulez (1971). On se souvient que Richard Galliano, de son côté, avait enregistré des œuvres de Tchaïkovsky, Debussy et Ravel (1971, 1979).

Là, il nous emporte au gré d'une musique d'un style populaire mais très codifié, exotique bien que connu, aux saveurs *gipsy* et bartokiennes.

Ce qui frappe en premier lieu, dans cette musique, c'est autant le timbre (accordéon et clarinette à l'unisson ou à l'octave) que le rythme (7/8), ou le caractère dansant qu'on ne saurait qualifier de joyeux ou nostalgique si l'on n'est habitué aux modes employés, différents des majeurs ou mineurs occidentaux.

Si l'on sent une influence de la musique Klezmer unie à celle des Carpates, il faut noter que la clarinette utilisée est « l'habituelle » en *si* bémol et non la clarinette métallique au timbre si particulier souvent utilisée en musique klezmer.

Cette influence se retrouve surtout dans les rythmes de danse, souvent empruntés aux folklores bulgares et turcs. Ici, le 7/8 mesuré 3+2+2 vient de Roumanie, Moldavie ou Bulgarie. Le mètre sera immuable, sans déplacement d'accent durant tout le morceau (par exemple, on n'aura pas 2+3+2 ou 2+2+3).

On a l'impression d'un courant irrésistible car ininterrompu, répétitif et obstiné. L'extrême rapidité du tempo donne une impression de virtuosité accrue par le caractère heurté du rythme. Il faut y ajouter les nombreux ornements (mordants ou appogiatures) qui accentuent la densité mélodique et l'impression de déferlement de notes. Le *continuum* de croches n'est en effet interrompu qu'en de très rares moments. Cette absence de pauses pendant les thèmes donne aux improvisations, paradoxalement, un caractère de détente, puisque la mélodie échappe enfin à ce flux indomptable de croches qui reste cependant présent à l'accompagnement (sauf lors de la première improvisation où il ne donne que les noires ou noires pointées). Mais la répétitivité vient aussi des mélodies : elles sont très courtes et redonnées à chaque exposition comme dans la musique roumaine ou bulgare. Voici un tableau résumant la forme du morceau :

(*Les notes indiquées à la deuxième ligne n'indiquent pas des modes, mais des notes-pôles ou « toniques, sur lesquelles se construisent différents modes*)

A x2	B x2	A x2	B x2	impro	A' x2	Impro	c x4	A x2	B x2	impro	A' x2	c x4
Ré b	Ré	Ré b	Ré	Ré Mi	Mi	Mi	Mi	Ré b	Ré	Ré Mi	Mi	Mi
0	0'22''	0'37''	1'00''	1'15''	1'22''	1'47''	2'24''	2'39''	3'01''	3'15''	3'23''	3'44
Pôle initial				(Pont)	Pôle alternatif			Pôle initial		(Pont)	Pôle alternatif	

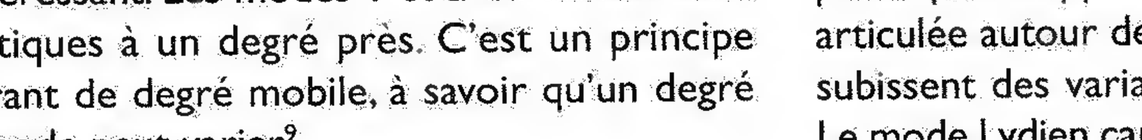
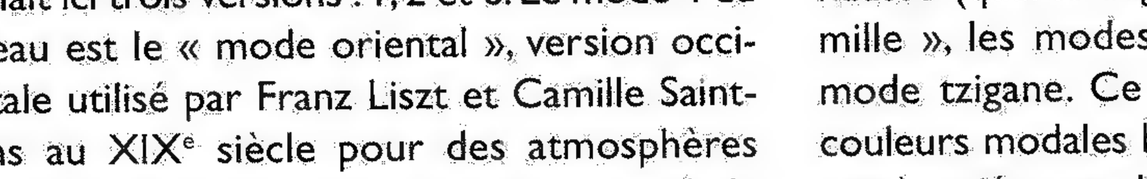
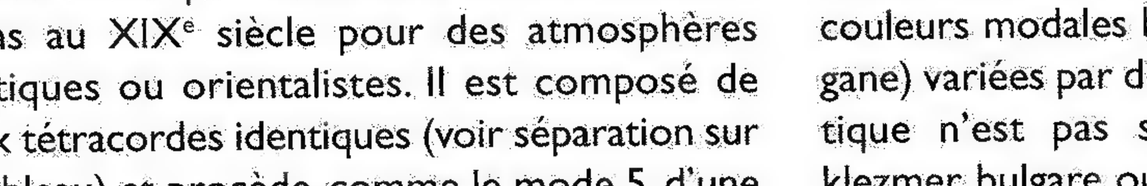
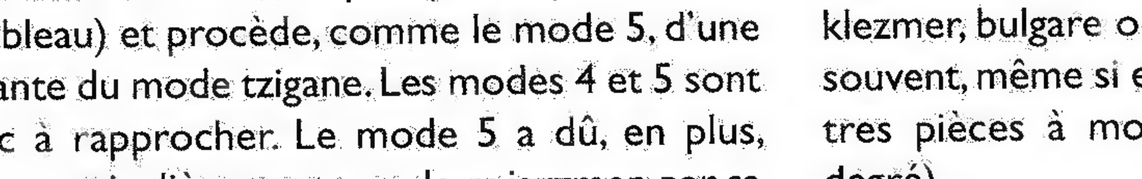
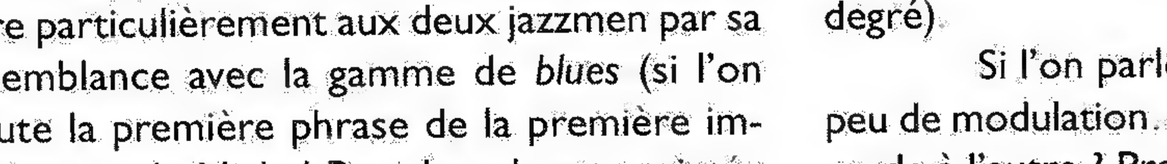
Avec les répétitions, on obtient cet autre schéma qui permet de bien voir la répétitivité de séquences mélodiques très courtes : (A = 12 mes, B = 8 mes, c = 4 mes, I = Impro 8 mes, III = impro plus longue) :

AABBAABBIA'A'IIIccccAABBIA'A'cccc [8]

Pour contrebalancer ces insistances répétitives, Richard Galliano va employer différents moyens de diversifier son discours : changements très rapides de thèmes (voir ci-dessus), de pôles harmoniques ou de modes.

On le voit dans le tableau ci-dessus, il y a une dialectique de notes-pôles qui permet une variété et des glissements vers d'autres « éclairages ». Une région « *réb/ré* » et une région « *mi* ». Ainsi, le thème A (12 mesures) est à chaque fois répété à l'identique et intervient cinq fois dans le morceau (on l'entend donc dix fois par le jeu des répétitions ce qui est considérable en si peu de temps). Mais la troisième apparition de ce « double thème » (puisque donné deux fois), ainsi que la cinquième, sont sur *mi* et non plus sur *réb*. C'est cela, le changement d'éclairage évoqué plus haut. De plus, les modes vont différer selon les thèmes. Le tableau ci-dessous présente, à gauche, le mode employé dans le morceau et à droite, ce qu'il serait s'il était noté sur *do*. Cette présentation sur *do* permet de mieux se rendre compte des ressemblances et différences avec les modes majeur et mineur qui nous sont habituels.

(Les liaisons indiquent les demi-tons et les crochets les secondes augmentées)

	Mode en situation (à gauche) et présenté sur do (à droite)	Dénomination(s)
1		Mode « Bartok » ou « acoustique ». Mode **lydien** à septième degré (7e note) abaissé (sous-tonique)
2		Le même que 1 mais avec le deuxième degré (2e note) haussé.
3		Identique au 2 mais employé sur *re*.
4		Gamme « orientale » à l'occidentale (Liszt, Saint Saens…).
5		Mode dorien à quatrième degré augmenté, variante de la « gamme tzigane ».
6		Mode lydien, appelé aussi « mode de *fa* ».

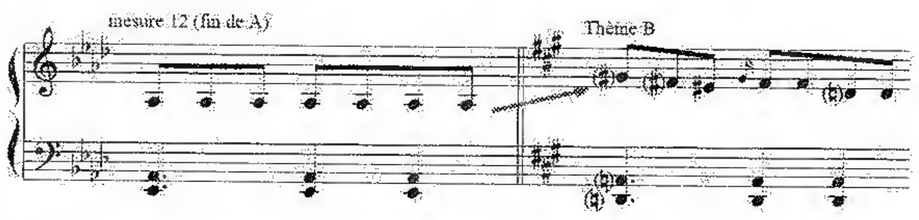
Cet indigeste tableau doit faire l'objet d'un commentaire, car il montre quelque-chose d'intéressant. Les modes 1 et 2 du tableau sont identiques à un degré près. C'est un principe courant de degré mobile, à savoir qu'un degré du mode peut varier[9].

On voit ainsi que le mode lydien connait ici trois versions : 1, 2 et 6. Le mode 4 du tableau est le « mode oriental », version occidentale utilisé par Franz Liszt et Camille Saint-Saens au XIXe siècle pour des atmosphères exotiques ou orientalistes. Il est composé de deux tétracordes identiques (voir séparation sur le tableau) et procède, comme le mode 5, d'une variante du mode tzigane. Les modes 4 et 5 sont donc à rapprocher. Le mode 5 a dû, en plus, plaire particulièrement aux deux jazzmen par sa ressemblance avec la gamme de *blues* (si l'on écoute la première phrase de la première improvisation de Michel Portal, on la sent teintée de jazz, mais parfaitement « dans l'esprit »).

Que dire sur la modalité dans cette pièce qui échappe au plat constat[10] ? Celle-ci est articulée autour de deux, voire trois modes qui subissent des variantes par mobilité de degrés. Le mode Lydien caractérisé par son intervalle *do - fa#* (sur *do*), c'est-à-dire un quatrième degré haussé (quarte augmentée) et une autre « famille », les modes 4 et 5, qui s'apparente au mode tzigane. Ce qui nous donne bien deux couleurs modales bien distinctes (Lydien et tzigane) variées par des degrés mobiles. Cette pratique n'est pas systématique des musiques klezmer, bulgare ou roumaine, mais se retrouve souvent, même si en parallèle il existe bien d'autres pièces à modes fixes (sans mobilité de degré).

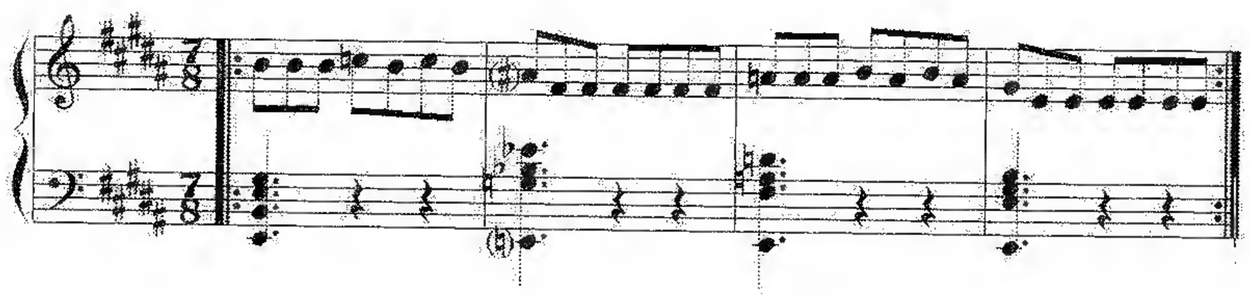
Si l'on parle de modes, il faut parler un peu de modulation… Comment passe-t-on d'un mode à l'autre ? Premièrement, par un « pont »

noté sur le tableau résumant la structure du morceau, pont qui passe de *ré* à *mi* par l'emploi de quatre mesures figées sur un accord qui est transposé un ton au dessus les quatre mesures suivantes. Cette modulation rappelle la fixation sur le *lab* à la fin du thème A (voir aussi juste après). Deuxièmement, par mobilité d'un degré, comme nous l'avons déjà évoqué. Troisièmement, enfin, de manière subtile, par note commune comme, par exemple, entre les modes 2 et 3 où le *lab*, sorte de dominante, devient *sol#*, degré instable (appoggiature) du même mode, mais sur une nouvelle note-pôle (*ré*). Cet emploi de notes communes (*sol# lab et mi# fa*) permet de garder une stabilité mélodique (telles celles qu'on trouve dans les musiques roumaines) tout en changeant d'éclairage harmonique pour introduire un élément de variation. De plus, cela se passe toujours après quatre mesures de la bémol sur basse *mib/ lab* répétés ce qui immobilise l'harmonie sur *lab* et gomme les autres degrés du mode, préparant ainsi la modulation :



Ex. 2 : Galliano, « *Taraf* », modulation par enharmonie

Cette pièce est essentiellement mélodique et les accords employés sont de simples bourdons doubles ou agrégats évitant la tierce trop évocatrice des musiques en modes majeur ou mineur (pont). Nous noterons que ce principe se propage dans les harmonies « sur pédale » de la dernière séquence (thème c), la pédale de tonique diluant la couleur « majeure » qu'apporte la tierce des accords :



Ex. 3 : Galliano, « *Taraf* », harmonie sur pédale

Ainsi, si l'on veut conclure en restant dans les limites du sujet proposé pour le Baccalauréat, il faut se concentrer sur le fait que cette pièce n'a nullement la prétention d'être d'une parfaite authenticité par rapport aux styles dont elle s'inspire, même si l'on sent qu'elle en est très proche. Un spécialiste trouvera toujours quelques détails pour la différencier des musiques tzigane, bulgare, roumaine ou klezmer. Dans cette musique, comme dans d'autres du corpus choisi pour le Baccalauréat, il ne faut pas perdre de vue qu'il s'agit d'une composition de Richard Galliano. Libre à l'auditeur de lui donner ou non le sous-titre d'hommage. Elle ne veut pas s'inscrire dans le répertoire officiel d'un folklore mais elle *s'en inspire*. Ce n'est pas un exercice scolaire « dans le style de… », mais une évocation qui prend *instinctivement* des éléments de langage dans les souvenirs musicaux du compositeur qui a aimé les formidables accordéonistes roumains qu'il a écoutés. Richard Galliano a sans doute joué avec des accordéonistes de l'Est de l'Europe, au moins en *jam*. Si cette pièce est authentique, c'est émotionnellement, d'abord, et ensuite parce qu'elle décrit un paysage musical avec la précision d'un connaisseur. On sent combien Richard Galliano apprécie cette musique et avec quel soin il l'a écoutée pour s'en approprier les idiomes mélodiques, rythmiques et harmoniques. Elle est un métissage (comme la musique klezmer elle-même) dans lequel on retrouve le klezmer, la musique tzigane et des rythmes bulgares ou roumains. Elle est un témoignage de la trace que ces musiques ont laissée en lui.

La Passarella d'Addio (2011, album *Nino Rota*)

Cette pièce est une transcription ou plutôt un arrangement, d'un extrait de la musique composée par Nino Rota pour le film *Huit et Demi* (1964) de Federico Fellini. Quel mot choisir ? Arrangement ou transcription ? Le premier annonce qu'on se permet des changements par rapport à l'original. Le second, que l'on joue scrupuleusement une pièce composée initialement pour un autre instrument. Quand il interprète les *Quatre Saisons* de Vivaldi note à note à l'accordéon, Richard Galliano reste dans le domaine de la transcription. Il respecte les registres et les tonalités, mais certaines transcriptions peuvent accommoder l'œuvre initiale en la transposant au demi-ton ou au ton supérieur ou en octaviant certains passages. C'est le cas des transcriptions des *Suites pour violoncelle seul* de Johann Sebastian Bach pour saxophone par Jean-Marie Londeix. Claude Nougaro, quand il reprend le *Blue Rondo à la Turk* de Dave Brubeck pour en faire une chanson (*A bout de souffle*) est obligé de ménager des respirations dans une mélodie qui n'en n'offre aucune et donc de remplacer certaines notes par des silences. On entre dans le domaine de l'arrangement. Quand Johann Sebastian Bach, bien avant que l'on transcrive ses œuvres pour saxophone ou accordéon, transforme un concerto de Vivaldi pour deux violons en pièce d'orgue, bien qu'il le « transcrive » note à note, les changements nécessaires nous amènent dans le domaine de l'arrangement (mais là, il y a débat, nous sommes à la frontière).

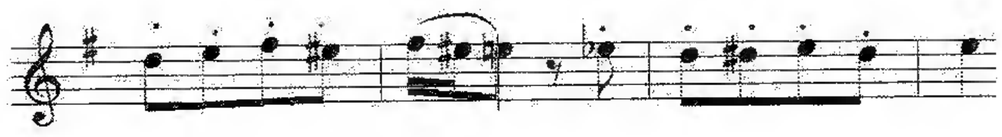
Enfin, toute *reprise* d'une chanson ou d'un standard de jazz, toute adaptation d'un classique en jazz ou vice-versa nécessite un nouvel arrangement (cf. Miles Davis, *Concerto d'Aranjuez*), à moins de reprendre chaque partie instrumentale de la version originale note à note. Différencier l'un de l'autre n'a pas pour but de débattre sur le sexe des anges, mais de poser les cadres afin d'évaluer les parts de respect, de distance et de recréation que Richard Galliano prend par rapport au modèle initial et en quelle mesure il s'agit d'une rencontre de styles.

Décrivons rapidement la pièce de Nino Rota, puisque son arrangement par Richard Galliano en est très proche.

Ce morceau est construit selon une forme rhapsodique, c'est-à-dire que la succession des thèmes y est libre, sans obligation de retour à certains moments (à l'opposé d'un menuet, par exemple, dont la forme est extrêmement codifiée). Ainsi, les trois thèmes principaux s'enchainent les uns aux autres, parfois logiquement, parfois en créant un effet de surprise[11].

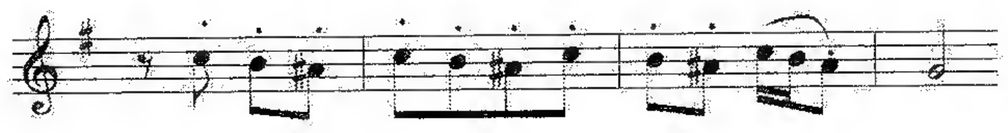
Ex. 4 : Galliano/Rota, « *La Passarella d'Addio* », thème 1 (délicat, nostalgique, legato, doux…)

L'enchaînement avec le thème B (Vigoureux, staccato, crescendo…) va créer une première surprise puisqu'il se fait au bout de vingt-trois mesures, créant l'impression qu'il manque une mesure, autrement dit que le thème B coupe la parole au thème A, procédé très adapté au cinéma.



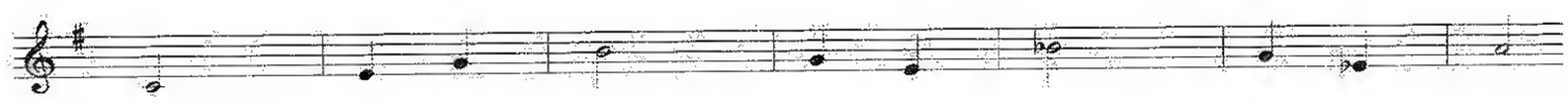
Ex. 5 : Galliano/Rota, « *La Passarella d'Addio* », thème 2 (vigoureux, staccato, crescendo…)

Il est suivi d'une mutation qui accentue le parfum chromatique (on reconnaît aisément la parenté essentiellement rythmique):



Ex. 6 : Galliano/Rota, « *La Passarella d'Addio* », mutation du thème 2

Les deux thèmes cousins vont s'enchaîner, se succéder, accompagnés de différents contrechants à chaque fois. Survient une modulation au demi-ton supérieur à mi-chemin de leur périple, puis revient le premier thème, apportant un certain calme après l'ouragan du défilé du cirque. On s'attend évidemment au retour du thème B, mais, à 2'29, un nouveau thème apparaît, plus lyrique, amenant une troisième atmosphère et donc un élément de surprise par contraste avec le thème B et sa mutation.



Ex. 7 : Galliano/Rota, « *La Passarella d'Addio* », thème 3 (lyrique)

Ce thème (C) se dispute avec le B le temps de quelques mesures pendant lesquelles ils s'interrompent mutuellement puis le thème B sera chargé de l'accelerando/crescendo qu'on pourrait croire final. Mais il va juste ouvrir sur une coda où le premier thème va se dissoudre petit à petit, laissant aux bruits blancs de l'accordéon le soin de fermer le ban avec un goût d'inachevé dû au fait que la mélodie s'arrête avant sa conclusion. Cette *coda* est très habile et bien menée, partant du même principe de déréliction que dans la bande originale mais en le développant librement. On dit que c'est à ce type de réussite qu'on apprécie à sa juste valeur la sensibilité musicale des musiciens...

Certains jazzmen ont reproché à Richard Galliano de ne pas suffisamment prendre de liberté avec la partition originale. A l'inverse, même s'il respecte note à note les *Quatre Saisons*, on trouvera toujours des musiciens qui lui reprocheront de s'être approprié un répertoire sur lequel son instrument n'a aucun droit. Transcriptions et arrangements dérangent ou enchantent. Ils sont un acte de créativité supplémentaire, différent, de la part de l'interprète ou de l'arrangeur. Qu'on les juge de bon ou de mauvais goût, il s'agit toujours d'un hommage à la base, donc bienveillant même si parfois, par ailleurs, un peu vénal… (pas chez Richard Galliano…)

Dans le cas qui nous occupe, et pour rester en phase avec le sujet du Baccalauréat, il ne sera guère intéressant de relever une grille ou une structure à moins de commenter les différences entre la version originale et la version de Richard Galliano. Un tableau pourrait résumer cela :

Version originale	*Version Richard Galliano*
Instrumentation : Orchestre d'harmonie réduit (environ quinze instruments)	Accordéon, saxophone soprano, trompette, trombone, contrebasse, batterie. (Richard Galliano joue la partie de trombone)
Tempo rapide avec de nombreux accelerandi	Tempo identique mais moins d'accelerandi
Ton de *mi* mineur sur la partition mais sonne en *fa* mineur[12]	*Fa* mineur
Forme rhapsodique	Forme identique, sauf la coda
De nombreux contrechants	Contrechants parfois identiques, parfois supprimés, parfois improvisés.
Thématique	Thématique respectée et rythmiquement très exacte. (pas de *shuffle* dans les mélodies)

Tableau comparatif de l'œuvre de Nino Rota et celle de Richard Galliano

Richard Galliano a réuni autour de lui des musiciens de jazz. Cela est-il perceptible ? Oui, mais pas dans l'interprétation des thèmes. Ceux-ci sont joués en respectant parfaitement la partition. Par contre, la section rythmique, surtout la batterie est moins martiale, moins « fanfare » que dans la version originale. Clarence Penn insuffle un *feeling* rythmique différent lors de certains passages (thème B), moins « cirque » à cet endroit, mais tout aussi entrainant. Enfin, certains contrechants (trompette) sont carrément improvisés, remplaçant ceux composés par Nino Rota.

La recherche de Richard Galliano a été essentiellement fondée sur le timbre, la sonorité d'ensemble. Comme pour son album *New Musette*, il a soigneusement choisi ses collaborateurs pour la chaleur de leurs timbres instrumentaux. John Surman au saxophone soprano possède une sonorité particulièrement ample, ronde et exempte de toute aigreur. Elle est le parfait complément du son musette (une fois n'est pas coutume) de l'accordeon. Celui-ci, plus acide que ce à quoi nous habitue le virtuose français, est cependant parfaitement adapté à la couleur « populaire » recherchée ici. La trompette est également éloignée de tout clinquant et ressemblerait presque à du bugle. Le trombone est lui aussi dans la même recherche de rondeur. Le son de la contrebasse est très large et très précis en même temps. Enfin, les sons de batterie sont percutants, mais riches et sans agressivité inutile. Si on a l'habitude des enregistrements en concert (pour le jazz), on pourrait dire qu'ils jouent « classique » du côté du timbre, c'est-à-dire libérés de la contrainte de passer outre un bruit de fond inhérent aux cabarets, caves et autres lieux dans lesquels on entend Charlie Parker, Louis Armstrong ou même Miles Davis en « *live* ».

Cet arrangement, ne l'oublions pas, fait partie d'un disque en hommage à Nino Rota. On y trouve, dans la démarche de Richard Galliano, toute l'admiration et l'affection qu'il a pour ce compositeur, surtout dans le fait qu'il respecte scrupuleusement la partition, le caractère et le *tempo*. C'est son côté « interprète classique », celui qui joue Tchaïkovsky, Ravel, Debussy, Bach ou Vivaldi, qui prédomine ici, sans effacer le reste de sa riche personnalité musicale.

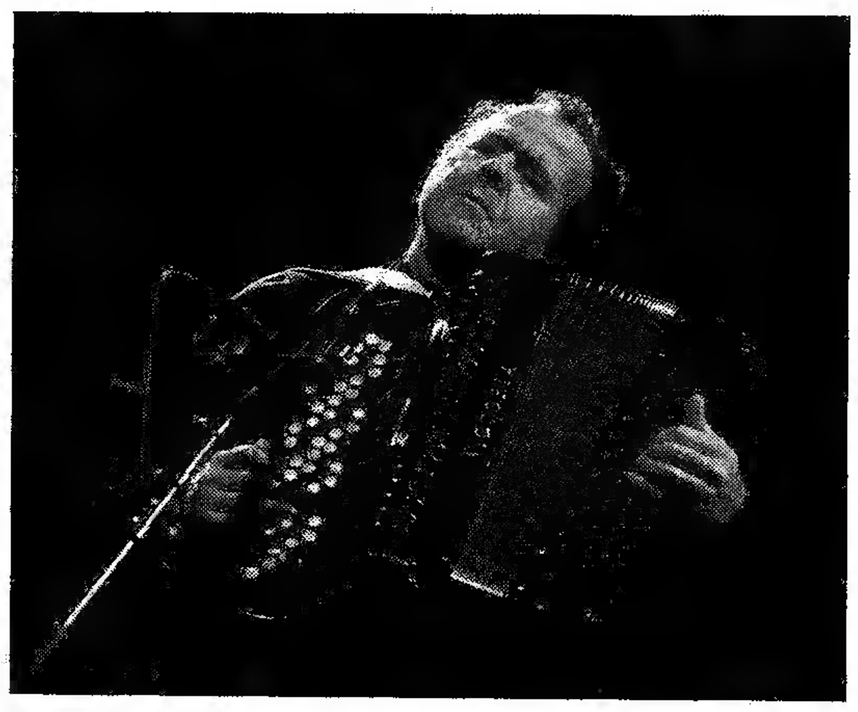


Illustration 3 : Photo de Richard Galliano

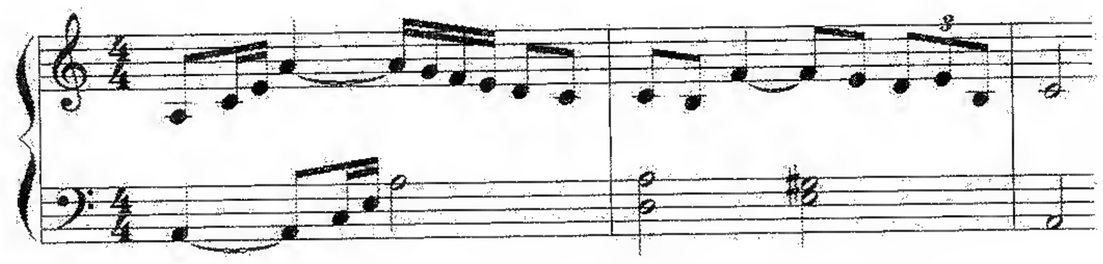
Aria (2010, Album *Bach*)

« *Je me suis endormi en écoutant la* Messe en Si mineur *de Jean-Sébastien Bach. Et après mon réveil, je suis allé au piano avec ce son harmonique et mélodique de la musique de Bach [en moi] et j'ai composé cette aria au piano, puis je l'ai adaptée à l'accordéon.* »

Voila en substance ce que dit Richard Galliano à propos de la genèse de cette pièce[13]. Il est marquant de constater que la composition s'est effectuée au piano. C'est que Richard Galliano a une grande attirance pour cet instrument et est naturellement porté à composer dessus. Ainsi, le geste instrumental est plutôt pianistique ou intellectuel, voire vocal (d'où le titre *Aria*), mais pas « accordéonistique ». On y trouve des

idiomes du langage de Bach, mais pas de l'instrument interprète.

Cette pièce d'un style savant, mais toute de simplicité, est en deux parties. La première est très chantée et ressemble aux arias des *Passions*. Elle débute par un arpège à la manière des *Suites* pour violoncelle et chaque mesure semble être prise d'une pièce différente de Bach. Un érudit pourrait s'amuser à ce jeu de piste. Certains « gestes mélodiques » en sont un exemple :



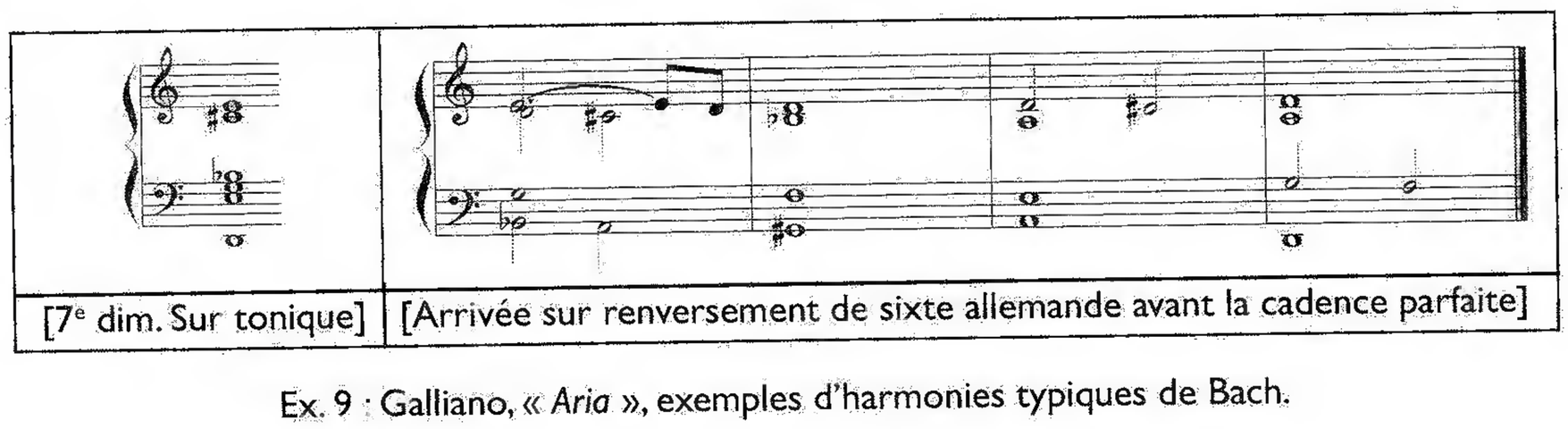
Ex. 8 : Galliano, « *Aria* », mesures 1-2

Dans la deuxième mesure (cf. exemple), la mélodie subit une inflexion typique que l'on doit pouvoir retrouver abondamment dans le *corpus* du Cantor.

D'un point de vue harmonique, la partition manuscrite n'indique pas tous les retards, mais Richard Galliano les joue en connaisseur des harmonies *alla Bach*.

La deuxième partie est plus harmonique et fonctionne par marches de motifs en croches avant de terminer par une séquence chorale de type orgue, tentation inévitable pour un accordéoniste qui connait si bien le répertoire de son instrument et les compositeurs organistes (Fugazza, Volpi…) qui ont composé pour l'accordéon.

Concernant l'harmonie, on note aussi des « signatures » de Bach : accord de septième diminuée sur tonique, harmonies sur pédale, cadence rompue, arrivée sur un renversement de sixte allemande…



[7e dim. Sur tonique]	[Arrivée sur renversement de sixte allemande avant la cadence parfaite]

Ex. 9 : Galliano, « *Aria* », exemples d'harmonies typiques de Bach.

Seule la forme étonne. Certes, on reconnait la forme binaire mais, alors que dans la version baroque on a AABB, ici, on a ABAB. Ceci n'est pas dû qu'au choix orchestral. L'accordéon joue le thème une fois seul (AB), puis doublé par le quintette à cordes (AB). Logique… On n'imaginerait pas l'accordéon jouant AA et ensuite le tutti BB. Quand il est seul, sans orchestre (concert au théâtre du Chatelet à Paris 06/10/2009), il suit la même forme. Il s'éloigne donc du modèle et fait appel à sa sensibilité propre. Cela rappelle la forme des chansons brésiliennes dans lesquelles on répète deux fois le poème (AA ou ABAB). N'oublions pas que le Brésil est un grand pays d'accordéonistes (dans le *forro* notamment) et que Richard Galliano connait très bien cette musique. Mais c'est sans doute aller trop loin, même si dans cette pièce, on se trouve dans le domaine par excellence des « réminiscences involontaires »… Cette expression vient d'Henri-Louis de la Grange, auteur d'une très volumineuse biographie de Gustav Mahler et qui qualifie ainsi ce que d'autres appellent du plagiat inavoué. Chez Mahler, grand chef d'orchestre viennois, quand arrive l'été et qu'il s'installe dans sa cabane isolée au fond de sa propriété, c'est avec le poids de toutes les œuvres qu'il a dirigées qu'il compose. C'est ainsi que l'on retrouve des *Leitmotive* wagnériens à peine masqués ou des effluves de Berlioz dans ses symphonies. Nous avons donc un phénomène identique dans ce cas, si on se rappelle les mots de Richard Galliano au sujet de la genèse de cette pièce.

Le parcours tonal est également étonnant puisqu'il part de la tonalité de *la* mineur pour se terminer en *ré* mineur, chose qu'on ne faisait absolument pas à l'époque de Bach pour une pièce isolée. Mais c'est la liberté d'inspiration qui a guidé le compositeur. Ce n'est pas un exercice scolaire dans le style de Bach (même si cela y ressemble), mais une pièce de Richard Galliano. Un hommage, certes, mais une composition personnelle avant tout. Ravel a lui-même composé deux pièces dans cet esprit : *A la manière de Borodine* et *A la manière d'Emmanuel Chabrier*. On y reconnait bien chacun des deux compositeurs, mais c'est pourtant « du Ravel »…

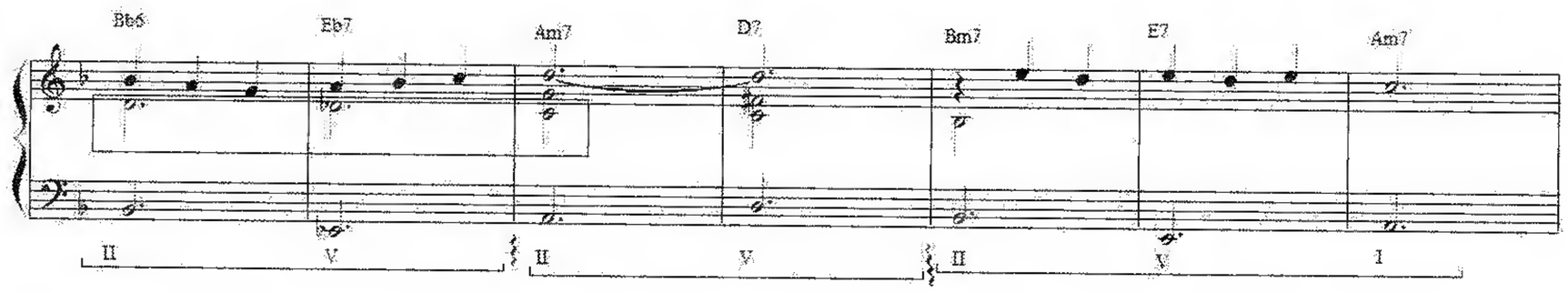
Billie (2007, album *Solo*)

Il s'agit d'un double hommage à Billie Holliday et Bill Evans (écouter la désannonce[14] à la fin du titre) quoique l'orthographe fasse plutôt penser à la première qu'au second. Cependant, à l'écoute, la balance penche dans l'autre sens. De la chanteuse américaine, il prend la nostalgie et le blues, du pianiste de jazz, les harmonies complexes. De l'aveu de Richard Galliano lui-même, l'orthographe est erronée et n'a pas pu être corrigée à temps[15]. Quand il en parle, il s'attarde donc surtout sur le deuxième aspect. Cependant, le caractère émotionnel de la pièce est tout à fait en accord avec l'univers de la chanteuse interprète de *Strange Fruits*.

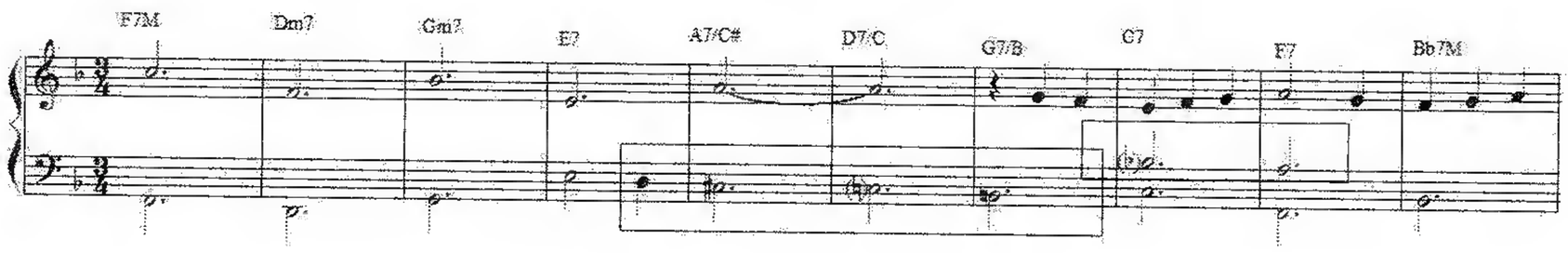
Dans cette version en solo, la forme garde l'introduction jouée au piano dans les autres versions, l'exposition et des chorus avant une réexposition du thème différente de l'exposition, ornementée et plus libre, pour conclure sur un trait (*pattern*) très « bebop » à la manière d'un *bluesman*.

La mélodie, sur un rythme de valse, rappellerait assez la *Walz for Debby* de son dédicataire surtout dans la première exposition puisque le morceau de Bill Evans démarre de la même manière (Le rythme de valse n'est plus perceptible ensuite, quand le tempo passe à un *shuffle* en 4/4 pour les chorus). Ce morceau n'est sans doute pas celui de Bill Evans qui est le plus proche de *Billie*, mais il va nous permettre de prendre des exemples clairs concernant les principes de base sur des harmonies simples. Il sera ensuite temps de voir comment les harmonies se sont complexifiées.

Dans cette exposition, on remarque le même type de modulations au sein d'une écriture très savante tout en cadences évitées (II V I dans lesquelles le I est remplacé par un accord inattendu) et d'harmonies sur basses descendantes chromatiques.

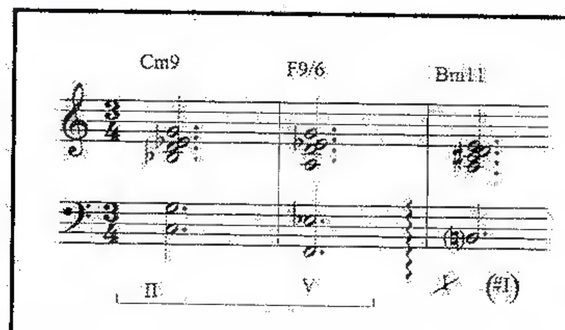


Ex. 10 : Bill Evans, « *Walz for Debby* », enchaînements de « II-V-I » incomplets, sauf le dernier.

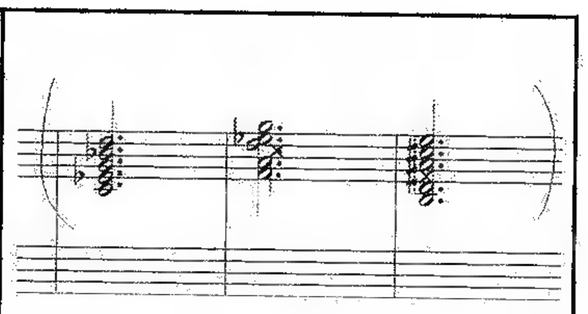


Ex. 11 : Galliano, « *Billie* », basse chromatique descendante

Le premier exemple de *Walz for Debby*, montre l'enchaînement II (Bb6) V (Eb7) #I (Am7) c'est-à-dire Am7 au lieu de Abm7 (d'où la dénomination #I signifiant qu'à la place de I, on trouve un accord situé un demi-ton plus haut que celui attendu). On a chez Richard Galliano le même type d'harmonie avec juste des accords plus fournis (9e 11e etc.) :

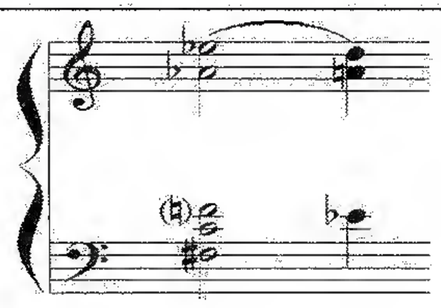
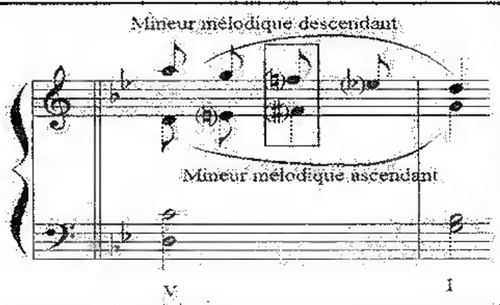


A gauche tel qu'on le trouve dans *Billie*. A droite, la structure des accords (les notes en croix sont omises par Galliano Cm9 = *do mib sol sib ré* ; F9/6 = *fa la do mib sol ré* ; Bm11 = *si ré fa# la do# mi*).

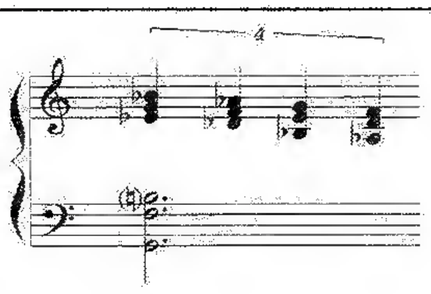


A partir de ce raisonnement, il est nécessaire d'expliquer que l'harmonie de Bill Evans s'est ensuite complexifiée au fil de sa carrière en intégrant des accords très riches (9e, 11e et 13e) et altérés (quinte augmentée ou diminuée).

L'accord suivant sur la blanche (*Billie*, mes. 18) est donc très « evansien » :

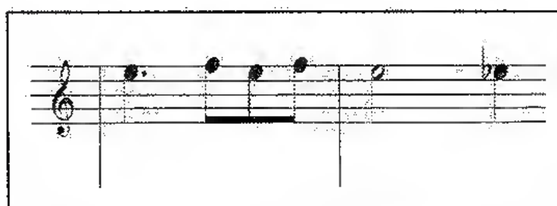
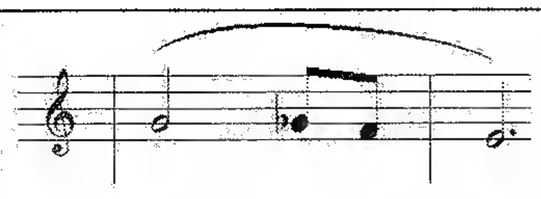
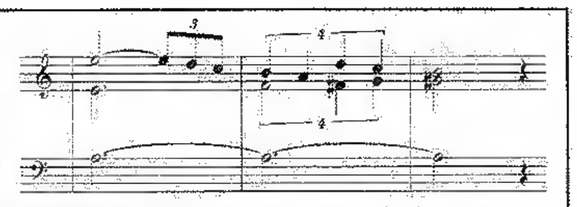
	Il faut comprendre cet accord de la manière suivante : c'est un accord sans fondamentale (elle est sous entendue, comme chez Bach), *fa#* est la tierce, *lab* la quinte diminuée (altérée), *do* la septième, *mib* la neuvième diminuée et le *fa* naturel la neuvième augmentée (*mi#*). Mais cette « neuvième augmentée » ne satisfera pas les non jazzmen (cf. ci-dessous). Sur la noire suivante, le *lab* est devenu la naturel, le *mib* va naturellement vers *ré* et le *fa* vers *mib*. Ce qui confirme que nous sommes sur un accord de *ré* : D7*b*5 avec superstructure de *b*9 et #9.
	Appelée ainsi par les jazzmen, cette neuvième augmentée est en réalité (nous sommes en *sol* mineur, sur un accord de dominante) le septième degré de la gamme mineure mélodique descendante et sa rencontre avec le *fa#* (septième degré de la gamme mineure ascendante) doit être comprise mélodiquement (voir partition ci-contre).

Autre harmonie très « evansienne » revendiquée comme telle par Galliano :

	Accords de VI et V altérés (*mib* et *réb* au lieu de *mi* et *ré*) sur un accord de *sol* 7e de dominante. Une polytonalité que l'on trouve aussi chez Ravel que les jazzmen connaissent par cœur.

Pour conclure sur ce chapitre de l'harmonie, on peut dire qu'elle est souvent induite par des basses ou des *voicings* chromatiques[16]. Cela a pour conséquence pour l'analyste qu'il faut regarder autant les accords que les mouvements horizontaux, certains accords ne pouvant se comprendre que par les descentes ou montées conjointes ou chromatiques des *voicings*.

L'introduction est intéressante. Il semble que la véritable introduction commence 8 mesures avant le thème (mesure 25) et que les 24 premières mesures soient une sorte de pré-intro. En effet, cette pré-intro commence sur un accord de *fa* majeur entendu comme une tonique alors que le morceau est en *la* mineur et c'est justement à la mesure 25 qu'apparaît une esquisse du thème et le ton de *la* mineur. Dans la pré-intro, on note 16 mesures hors-thème suivies de 8 mesures amenant le thème :

		
16 mesures sur un motif mélodique qui ne sera pas repris dans le thème	Transition amenant le thème : On reconnait la courbe descendante du thème traitée en chromatisme (mes 22-23).	Véritable introduction : Esquisse du thème que l'on reconnait bien cette fois-ci. (mes 25-26-27)

Ces trente-deux mesures d'introduction sont donc très structurées. Et si l'on écoute bien, le fameux accord de *Fa* qui ouvre cette pièce est surmonté d'un *mi*, première note du thème. Tout est limpide et cohérent! Et maintenant que sont élucidées les notions d'accords altérés, on pourra l'analyser comme suit :

Mes 1 et 2	Marche harmonique alternant deux types d'accords renversés. (F7maj/C ; Fm7*b*5/C*b* (le *mi* aigu de la mesure 2 est un retard se résolvant sur le *mib* du *mi* aigu de la mesure précédente) (*Dob* est noté *Si* sur la partition).
Mes 3 à 6	Suite de la marche harmonique.
Mes 7 et 8	II V I interrompu (le deuxième accord, D#°, est en fait D7*b*9 sans fondamentale)
Mes 9 à 14	*idem* mes. 1 à 6.
Mes 15 et 16	Cadence imparfaite en *sol* mineur : (D7#5/B*b* // Gm add2/B*b*)
Mes 17 à 24	Transition vers le thème, II V I interrompus vers un II V I complet en *la*.
Mes 25 à 32	*la* mineur installé. Esquisse du thème, complexification de l'harmonie (polytonalité) puis II V I étendu (II → *b*II → V) vers *la* mineur.

Le thème en lui-même serait presque un modèle de *Bel Canto* rossinien. La mélodie se développe avec un parfait naturel. Là s'arrête la comparaison. Elle module ensuite de manière élégante au gré des II V I qui s'enchaînent, colorés par des accords altérés. Plutôt que de présenter la grille de ces 52 mesures (longueur et proportions inhabituelles), on pourra parler du rythme harmonique. Ces 52 mesures se répartissent ainsi : 16 mes. de A ; 10 mes. de A' (A est dirigé vers l'aigu) ; 6 + 4 + 4 de transition modulante aboutissant chaque fois sur une tenue de deux mesures, (Comme un développement beethovenien) et 12 mes. de A" (A concluant sur un *do* aigu, même mélodie sur une autre harmonie). A l'intérieur de chaque séquence, le rythme harmonique est constant marchant par deux mesures. La mélodie et l'accompagnement naviguent entre le 6/8 et le 3/4 (changements de mesure non notés sur la partition) et enrichissent ces flux et reflux par des passages en quartolets.

De l'improvisation, modèle du genre et du style Galliano, nous retiendront un très court passage parfaitement représentatif du métissage de styles qui lui est propre :

A 3'30, on entend coup sur coup en neuf mesures : un phrasé tango, un crescendo typique de l'accordéon puis un trille d'octave pianistique. Rappelons que l'improvisation est une somme d'imagination et d'éléments acquis et de retours mémoriels. Pour bien comprendre et sentir le style de Richard Galliano, ce chorus doit être écouté avec attention dans cet état d'esprit.

La version choisie pour le Baccalauréat est une interprétation en solo. Il en existe une autre en compagnie du trompettiste Winton Marsalis enregistrée lors d'un concert intitulé *From Billie Holliday to Edith Piaf, live in Marciac* (2009). Que nous apprend cette autre version ? Elle confirme l'aura musicale de Richard Galliano au côté d'une des plus grandes stars (le mot *star* est employé à dessein) du jazz mondial.

III. CONCLUSION

Le *corpus* proposé pour ces épreuves du baccalauréat est particulièrement riche et varié, comme nous l'avons vu dans cet article, et met en lumière de multiples facettes du talent de Richard Galliano. Artiste prestigieux, admirable virtuose d'une sensibilité musicale extrêmement fine, toutes ses qualités ont attiré autour de lui les plus grands interprètes de toutes origines pour des collaborations toujours fructueuses si l'on s'en tient à l'écoute de sa discographie. Il est un musicien incontournable dès que l'on évoque les musiques métissées et les rencontres entre musiques savantes et populaires.

(*) Professeur agrégé, 1er prix de Culture Musicale et prix d'Analyse au CNSMDP

Notes

[1] « C'est un peu, en chacun de ces hommes, Mozart assassiné » Terre des Hommes (1939), Antoine de Saint-Exupéry.
[2] Marcel Cerdan (1916-1949), boxeur français, champion du monde des poids moyens en 1948. Il est également connu pour avoir été le compagnon d'Edith Piaf qui a écrit pour lui l'Hymne à l'Amour (1949).
[3] Propos rapportés par William Sheller lui-même lors d'une interview télévisée dont il ne nous a pas été possible de retrouver la trace.
[4] Un autre instrument souffre de ces restrictions : le saxophone. Hors du jazz, point de salut, point de reconnaissance et les transcriptions avec lesquelles les saxophonistes enrichissent un répertoire classique famélique sont bien souvent méprisées avant même d'être écoutées.
[5] Cf. l'interview par J.P. Jacomino déjà citée.
[6] Il s'agit bien de perception et non de définition objective d'un style.
[7] Ces « types » n'ont rien d'officiel ou d'usuel et sont une modeste observation personnelle d'une certaine typologie du répertoire musette qui n'a rien de restrictif ni d'exhaustif.
[8] A' se distingue de A en ce que A est monodique et A' accompagné par un agrégat non chiffrable.
[9] Par exemple, en mode mineur, les degrés VI et VII (en la mineur, fa et sol) sont mobiles et donnent les modes mineurs mélodiques ascendant (en la mineur, fa# et sol#) et descendant (en la mineur, fa et sol naturels) en plus du mineur harmonique (en la mineur, fa naturel et sol#)
[10] Le candidat évitera d'apprendre ce tableau par cœur si ce n'est pour en tirer une conclusion esthétique. Cette liste ne sert qu'à illustrer un propos sur le processus de composition de Galliano dans cette pièce.
[11] Les exemples musicaux sont notés en mi mineur afin de correspondre avec la partition originale pour ceux qui travailleront avec. Richard Galliano joue en fa mineur.
[12] La partition est effectivement en mi mineur et l'enregistrement a dû être effectué dans cette tonalité. Cependant, comme dans le cas de la scène mythique de la station spatiale dans 2001, odyssée de l'espace de Stanley Kubrick, le montage des images a nécessité une accélération de la musique à une époque où les moyens techniques ne permettaient pas de passer un enregistrement plus rapidement sans influer sur la hauteur (de nos jours, grâce à l'informatique, ces deux paramètres peuvent être aisément travaillés séparément).
[13] Interview déjà citée.
[14] Terme technique venant du monde de la radio signifiant annonce à la fin du morceau.
[15] Interview déjà citée.
[16] Voicing : terme jazzistique signifiant voix intermédiaire.

Eric Regnier (*)

Commentaire d'écoutes comparées

Galliano, *Aria (2010)* / Bach, *Choral pour orgue Wachet auf... (BWV 645)*, interprété par le Modern Jazz Quartet

La musique de Bach a été souvent adaptée, reprise, pastichée. Parfois au détriment du modèle mais très souvent avec une immense déférence. Dans les deux extraits qui nous occupent, ce même sentiment s'y exprime de manière très différente qui rend pourtant compte de l'exploration et des échanges interculturels entre le jazz et la musique « classique ». On connait maints exemples comme celui de Ravel prenant en dictée un solo de clarinette et l'incluant dans le *Concerto en sol*, Charlie Parker qui écoute Debussy et ce même Ravel pour enrichir les harmonies de ses compositions et improvisations, plus près de nous Jacques Loussier qui jazzifie Bach, Barbara Hendricks qui chante du gospel, les frères Marsialis qui enregistrent des albums classiques (Winton les *Concertos* de Jolivet et Tomasi pour trompette, Brandford la *Fantasia* de Villa-Lobos et un florilège de transcriptions au saxophone soprano).

Les deux extraits sont marqués du double sceau de la fidélité et de la création personnelle. Chez Richard Galliano, il est aisé de comprendre ce qu'a de personnelle une de ses propres compositions. Mais qu'a-t-il pris de Bach ? Dans ce « *style de...* », que garde-t-il de personnel et comment cela peut-il être rapproché de l'interprétation d'un choral de Bach par le MJQ ?

Une analyse mélodique et harmonique méthodique montrerait que de nombreux segments mélodiques ou signatures harmoniques sont empruntés au Cantor, comme l'arpège initial ou la demi-cadence avant la reprise avec orchestre, sans parler de la cadence évitée finale, des retards et marches harmoniques. Mais l'interprétation sur un instrument inconnu de Bach rend la sensibilité musicale de Galliano particulièrement évidente : dans l'exposé solo du début, il tient les notes de la mélodie pour en former un halo harmonique. Cela témoigne de sa connaissance et de son instinct qui a repéré ce qu'on appelle l'harmonie induite des *Suites* pour violon ou violoncelle seuls, mais aussi de la force de sa personnalité musicale qui ne perd jamais de vue qu'il joue de l'accordéon. Par ailleurs, la fin de la première section mêle un type d'écriture typique de l'accordéon et un autre que l'on rencontre dans l'écriture de l'orgue de Bach, les enchainements d'accords induisant une mélodie au soprano. La forme da capo fait entendre lors de la reprise un accompagnement en nappe du quintette à cordes. Voila qui n'est guère typique de Bach et c'est là qu'intervient la patte de Galliano qui utilise les cordes comme une main gauche d'accordéon.

Dans le cas du MJQ, l'hommage à Bach se traduit dans le fait de reprendre presque note à note le choral d'orgue. La contrebasse se charge du pédalier, le clavecin du premier exposé du contrepoint puis du choral lui-même, enfin, le vibraphone jouera le contrepoint quand le clavecin aura pris le choral. La dimension personnelle et créatrice du groupe intervient dans trois domaines : le timbre, la forme et le phrasé rythmique. Le départ se fait sur un fond de grelots, triangle et sonnailles introduit par le batteur du quatuor (Connie Kay) et qui, rythmé ensuite en noires régulières prendra le rôle qu'aurait eu la batterie. L'éviction de la batterie est un choix timbrique aussi important que le remplacement du piano par le clavecin (John Lewis). La couleur jazz est assurée donc par le vibraphone et la contrebasse (Percie Heath) jouant en *pizz.*, alors qu'une couleur baroque/musique sacrée est prise en charge par les percussions (imagerie de Noël) et le clavecin. La forme semble parfaitement respectueuse de l'original, cependant, l'entrée différée de la contrebasse est une marque typique des arrangements de jazz sur des standards. Ensuite, la reprise par trois fois des quatre dernières mesures avant l'accord final est également un usage typique du jazz appelé « one more time ». Enfin, le phrasé rythmique marque une intention de fidélité par l'emploi des croches égales mais malgré tout, cela swingue ! Ceci est dû en partie aux attaques de contrebasse très légèrement anticipées (quelques millisecondes sur les croches pourtant égalisées) comme souvent en jazz et au fait que Milt Jackson (vibraphone) swingue les croches quand il en joue deux isolées entre des noires. Mais surtout, le triangle et les sonnailles sont swingués. Ce mélange rythmique parfaitement réalisé et équilibré est un vibrant hommage au génie rythmique de Bach et au style baroque, dont la basse continue est si proche du jazz.

Dans les deux extraits que nous avons comparés, il semblerait que tous les musiciens ont rendu hommage à Bach en suivant cette phrase de Richard Galliano commentant ses interprétations d'œuvres de Bach : « *Mais, avant tout, j'oublie que je joue de l'accordéon ; je pense "musique pure"* »[1]. La réussite et la cohérence artistique des deux projets, si difficile à trouver dans ce type de « *crossover* », réside aussi dans le fait qu'aucun d'eux n'a vraiment oublié sur quel instrument il joue !

(*) Professeur agrégé, 1er Prix de Culture Musicale et Prix d'Analyse au CNSMDP

Note

[1] Vincent Bessières : Biographie de l'artiste sur le site officiel universalmusic.fr

Eric Regnier (*)

Fiche de synthèse : Dossier Richard Galliano

Virtuose au sens noble du terme et aussi au sens qu'on lui donnait aux XVII et XVIII[e] siècles, Richard Galliano est un musicien complet : accordéoniste, arrangeur compositeur, improvisateur. Son parcours est tout aussi varié puisqu'il a joué avec des artistes très renommés venant de tous les univers musicaux, univers dont la tradition d'accordéon musette semblait avoir coupé l'instrument. Certes, il a eu des prédécesseurs (Gus Viseur, Astor Piazzolla ...), mais un bref tour d'horizon montre qu'il aura aussi des continuateurs, aussi bien dans le style « New musette » qu'il a développé le premier que dans le métissage des styles.

Ainsi, sa carrière est comme lui, diverse et à multiples facettes. Mais tout part de son instrument de prédilection. Bien qu'ayant reçu des récompenses mondiales, il refuse le jeu traditionnel du style et du son musettes et se tourne vers le jazz, un monde où l'accordéon n'a pas ses entrées. Il va donc devoir démontrer sa légitimité en tant que virtuose sur un plan technique mais surtout stylistique. Intégrer l'accordéon au jazz va être le point de départ d'une vie de recherches sur son propre instrument mais aussi à travers la découverte d'autres sphères musicales : Argentine, Brésil...

Ses collaborations sont souvent gravées en studio et ses albums comptent davantage de compositions originales que de reprises. Sa discographie n'a pas de frontière. Elle va de Tchaikovsky à Piazzola en passant par Claude Nougaro, Dave Brubeck et Vivaldi. Invité des plus grands festivals, complice des plus grandes stars (Ron Carter, Chet Baker, Biréli Lagrène, Winton Marsalis...) sa soif de musique et de nouveautés se ressent dans la liste de ses rencontres, dans ses compositions métissées autant que dans la fidélité la plus respectueuse de son répertoire classique (Bach, Vivaldi...).

Métissage

Le métissage est un phénomène qui a toujours existé (*Rhapsodies Hongroises* de Liszt, *Cérémonie Turque* du *Bourgeois Gentilhomme* de Lully...), mais qui s'est considérablement accéléré au XX[e] siècle avec l'apparition de moyens de captation et de diffusion sonores. Le disque et la radio ont en effet accéléré et favorisé les rencontres stylistiques sans parler d'internet et de la musique assistée par ordinateur...

Dans le cas du new musette de Richard Galliano, on a affaire à un cas comparable au new tango d'Astor Piazzolla, qu'il prend d'ailleurs pour modèle. La synthèse est conçue par un musicien qui œuvre intentionnellement dans ce sens. La particularité du new musette de Richard Galliano est consiste à manipuler à la fois des styles et des codes de jeu. Parmi les musiques que Galliano synthétise, chanson française réaliste, valse, tango, jazz, musique traditionnelle des Balkans, musique classique entre autres, certaines sont elles-mêmes issues d'un métissage plus ou moins lent, plus ou moins récent. Il en résulte une grande richesse mais à la fois une grande unité, avec cet accordéon au style si personnel et si prégnant de Richard Galliano.

Illustration 1 : Richard Galliano à 14 ans

Les œuvres au programme du Baccalauréat

Les pièces de Richard Galliano choisies sont représentatives de plusieurs aspects de son travail. Interprétation, improvisation, arrangements, transcriptions ou hommages et enfin composition.

C'est peut-être (Allain Leprest - Richard Galliano, 1992, album *Voce a Mano*)

Pour ce titre, Richard Galliano est compositeur et accompagnateur d'un auteur interprète à la personnalité artistique très forte et fortement inscrite dans la tradition du chanteur-diseur-acteur tels que Barbara, Serge Reggiani ou encore Jacques Brel et Léo Ferré.

Au fil des couplets, il propose un accompagnement qui insuffle un crescendo dramatique à

un texte répétitif, « un supplément d'âme », comme on le dit souvent en chanson française où la musique est toujours, par tradition, reléguée derrière le texte.

La Valse à Margaux (1991, album *New Musette*)

La *Valse à Margaux*, c'est un peu le porte drapeau de ce corpus, tant les différents commentateurs attachent d'importance à la création d'un nouveau style : le New Musette, que Galliano situe dans une continuité du style musette. Cette démarche artistique personnelle possède trois racines principales : premièrement Astor Piazzolla et le New tango, deuxièmement Claude Nougaro qu'il a longtemps accompagné, et troisièmement, enfin et surtout, sa propre personnalité. On sent bien dans ce morceau la fusion des styles par la forme, les phrases et les musiciens choisis qui sont dépositaires d'un timbre instrumental que Richard Galliano catalyse en un son d'ensemble constitutif de son nouveau style.

Taraf (1997, album *Blow Up*)

L'album *Blow Up* a été enregistré en public, en une prise, ce qui confère à ce morceau un caractère particulier sur le plan émotionnel. Cet album fut un grand succès avec plus de 100 000 exemplaires vendus, et plusieurs récompenses (Prix Boris Vian, Victoire de la Musique, Prix du meilleur album international par Musica jazz).

L'influence est originaire des pays de l'est, de la culture roumaine et des rythmes bulgares, de certains modes tziganes également. Il est intéressant de constater, dans cette pièce, comment le compositeur Galliano utilise les modes si exotiques aux oreilles occidentales.

La Passarella d'Addio (2011, album *Nino Rota*)

Cette pièce est à mi-chemin entre une simple interprétation et un arrangement. D'un côté, il s'y montre extrêmement scrupuleux de la partition et d'un autre, il laisse des libertés a ses musiciens (rythmique et contre-chants…). Cette musique populaire le fait renouer avec le son musette mais dans un répertoire et surtout dans un style de jeu qui n'a rien à voir avec ce répertoire. Cette pièce pose la problématique des transcriptions, adaptations, fidélité au modèle et autres sujets qui fâchent. A-t-on le droit de jouer Vivaldi à l'accordéon et jusqu'où peut-on ou doit-on prendre une distance avec le modèle original.

Aria (2010, Album *Bach*)

Il est marquant de constater que la composition s'est effectuée au piano. C'est que Richard Galliano a une grande attirance pour cet instrument et est naturellement porté à composer dessus. Ainsi, le geste instrumental est plutôt pianistique ou intellectuel, voir vocal (d'où le titre *Aria*), mais pas « accordéonistique ». On y trouve des idiomes du langage de Bach mais pas de l'instrument interprète.

Billie (2007, album *Solo*)

Illustration 2 : Photos de Billie Holiday et Bill Evans

Il s'agit d'un double hommage à Billie Holiday et Bill Evans (écouter la désannonce[1] à la fin du titre) quoique l'orthographe fasse plutôt penser à la première qu'au second. Cependant, à l'écoute, la balance penche dans l'autre sens. De la chanteuse américaine, il prend la nostalgie et le blues, du pianiste de jazz, les harmonies complexes.

Conclusion

Il existe peu de passeurs tels que Richard Galliano, qui a intégré chacun des styles qu'il a abordés en vue de le fondre avec d'autres. Jazzman en jazz, Argentin en new-tango, Vénitien quand il joue Vivaldi, il est Galliano quand il offre au public des métissages issus de rencontres originales, inattendues et prestigieuses ou des compositions qui témoignent des souvenirs laissés par ces échanges musicaux. Reconnu et invité par les plus grands jazzmen ou l'une des plus grandes maisons de disques classiques alors qu'il est accordéoniste, il a su bâtir, avec cet instrument qui aurait pu être un obstacle, une carrière exemplaire digne des plus grands virtuoses au sens qu'on attribuait à ce mot au temps de Vivaldi : interprète hors norme, improvisateur et compositeur tout à la fois.

(*) Professeur agrégé, 1er prix de Culture Musicale et prix d'Analyse au CNSMDP

Notes

[1] *Désannonce* : terme technique venant du monde de la radio et signifiant : annonce à la fin du morceau.

5. Dossier Jazz et Orient

Emmanuel Parent (*)

L'Occident recréé par l'Orient

"Je suis un profane qui voulais se situer au-delà des formes classiques ; et cette intention musicale m'a mis en connexion avec la sensualité du jazz. Je pense que dans ce caractère profane il y a un idéal de vie commun entre ma musique et celle des jazzmen[1]."

Rabih ABOU KHALIL

Les cinq œuvres rassemblées pour le programme du bac 2015 sont des pièces contemporaines composées par des musiciens arabes et un israélien, soit une aire culturelle allant de l'Afrique du Nord au Liban et communément désignée comme étant « l'Orient ». Ces compositeurs ont également en commun de connaître extrêmement bien différentes traditions musicales occidentales (classique, jazz, variété, rock). Une première écoute le montre d'emblée, les cinq pièces ne sont pas des œuvres de musiques traditionnelles arabes ou juives à strictement parler. Ici une contrebasse qui sonne jazz (« Aurora »), là un thème harmonisé sur une anatole (« Caress »), une reprise d'un tube de musique pop (« They don't care about us »), une communion improvisée rassemblant des musiciens d'horizons très divers (« Mourir pour ton décolleté ») et un chant modal d'un violon[2] accompagné de rythmes arabes et d'accords de jazz (« Friggya »). Chacune à leur manière, ces œuvres mettent en rapport deux corps culturels, issus de l'Orient et de l'Occident. Il ne semble donc pas inutile de revenir, en introduction de ce dossier, sur la question de l'orientalisme et ses reformulations contemporaines, pour situer les problèmes que ces œuvres musicales posent à l'analyse.

La problématique de l'orientalisme en musique est vaste et complexe[3]. Pour la résumer brièvement, nous formulerons cette question : ce large corpus de savoirs et d'œuvres d'art sur l'Orient est-il le lieu d'un *véritable* dialogue des cultures ? Depuis les premières turqueries au XVII^e^ siècle jusqu'aux *Estampes* de Debussy au début du XX^e^ siècle, les compositeurs classiques européens ont été nombreux à s'intéresser aux patrimoines musicaux exotiques. Mais ils l'ont fait avec une certaine distance, parfois une ignorance, des éléments musicaux qu'ils mobilisaient. L'essentiel n'était pas tant de s'intéresser à la culture de l'Autre, que de confirmer ce que les Occidentaux croyaient déjà savoir sur lui[4]. L'« Orient » de l'orientaliste n'est pas une description mais une création, une invention, selon la thèse désormais célebre formulée par Edward Said en 1979[5]. En simplifiant et dévalorisant « l'Oriental », ce mouvement scientifique, artistique et culturel est à mettre en regard de la conquête coloniale de l'Afrique et de l'Asie par les nations européennes au XIX^e^ siècle. C'est tout le propos d'Edward Said que de montrer que la relation culturelle entre l'Occident et l'Orient s'est d'abord déroulée sur fond de domination politique. L'orientalisme européen n'a donc pas été le lieu d'un dialogue entre les cultures, mais plutôt d'une relation à sens unique, dans laquelle l'Orient n'avait pas la parole.

Au XX^e^ siècle, les musiciens de jazz vont contribuer au renouvellement de cette problématique. En effet, depuis au moins « Caravan » de Duke Ellington (1936), dont la mélodie épouse les contours du mode phrygien, l'Orient est une source d'inspiration et de discours chez les musiciens afro-américains. Mais la thématique est chez eux ambiguë, dans la mesure où, en tant que minorité ethnique, les Afro-Américains sont eux-mêmes considérés comme étant « les autres » au sein de leur propre société[6]. De fait, de nombreux jazzmen se convertiront à l'Islam à partir des années 1940, en signe de rupture avec la société américaine. Dès lors, une relation de complicité, ou du moins d'empathie, s'installe avec les patrimoines musicaux orientaux. Cette relation s'épanouira véritablement à partir de la fin des années 1950, lors du tournant « modal » du jazz chez Miles Davis (« Flamenco Sketches »), John Coltrane (« Olé », « India »), puis lors du développement du free jazz dans les années 1960. Cette fois, c'est autant vers la lutherie, les conceptions rythmiques, l'improvisation que les musiciens se tournent pour faire communier Amérique noire et Afrique du Nord (Yusef Lateef, Don Cherry, Pharoah Sanders). Jusqu'au festival panafricain d'Alger en 1969, où le saxophoniste Archie Shepp et le batteur Sunny Murray enregistrent avec des musiciens gnawas[7]. Dans le jazz « orientaliste », la question de l'identité et de l'alliance panafricaine entre cultures opprimées à une époque de racisme institutionnel et de colonialisme est toujours présente.

Illustration 1 : photo de Duke Ellington au piano

D'un point de vue musical, ce rapport inégal entre les cultures a des conséquences très concrètes : comment le langage de l'Autre va-t-il être traité dans telle ou telle composition ? Comment dépasser le simple ajout d'une « couleur orientale » (par exemple, l'intervalle de 2nde augmentée pour signifier les mystères de l'Orient) ? Les patrimoines étrangers affectent-ils la structure du langage musical d'origine ? Ou bien ne sont-ils utilisés que comme un exotisme qui vient confirmer la dimension absolue et savante d'une norme, occidentale, érigée par là-même en universel ? Ces questions ne peuvent être résolues qu'en se plongeant concrètement dans le monde des sons.

Illustration 2 : Jazz à Porquerolles. Archie Schepp et musiciens gnawas

Lutherie et tempéraments

Dans la mesure où ces cinq compositeurs sont engagés dans une démarche de dialogue entre des univers musicaux éloignés formellement, ils vont devoir se poser et résoudre d'épineuses questions musicales. Et l'une des premières difficultés est la coexistence d'instruments aux tempéraments différents : trompette micro-tonale *versus* guitare électrique (Maalouf), viole d'amour face au piano (Youssef), oud et vibraphone (Khalifé père *versus* Khalifé fils !). Prenons « Friggya » de Jasser Haj Youssef, fondé sur une variante du mode Bayati. Ce mode, ou maqâm, comme la totalité du matériau mélodique arabe, s'appuie sur des intervalles spécifiques de seconde mineure (demi-ton), majeure (ton) et neutre (environ trois-quarts de ton). Ce dernier intervalle est bien sûr impossible à effectuer sur des instruments européens dit « tempérés », comme le piano, précisément utilisé sur « Friggya ». Youssef, lui, utilise un instrument européen non fretté, le violon (ou la viole d'amour dans le reste de l'album *Sira*), qui lui permet d'obtenir les intervalles propres au mode utilisé. Tout l'art de son ensemble sera alors de faire sonner « de façon juste » le piano qui ne peut en théorie que jouer des notes « fausses » par rapport au maqâm de la pièce[8]. Puisque, comme le rappelle le musicologue Amine Beyom, depuis un point de vue arabe, « le piano sonne faux par hypothèse[9] ».

Mais il est remarquable que, dans chacune des œuvres du programme, les instruments européens ne soient pas évités bien au contraire, ni vus comme un handicap pour s'exprimer. Ce que nous montrent ces créations, c'est que, malgré la spécificité des échelles utilisées, l'opposition entre les tempéraments n'est pas insurmontable, ni n'implique de renoncer aux subtilités d'une tradition donnée. Pour le musicien irlandais Ross Daly, passé maître dans l'art de la lyre crétoise :

« Les instruments occidentaux ont été largement utilisés par la musique modale comme la diffusion du violon en Inde du Sud et au Moyen-Orient l'illustre. En fait, quel que soit l'instrument mis entre les mains d'un musicien, il reproduira ou tentera de reproduire la musique qu'il a en tête. Ainsi, dans la musique d'Inde du Sud, Srinivas joue sur une mandoline électrique et arrive à produire des sons similaires à ceux de la vina indienne. Les musiciens ont la capacité d'adapter leur instrument à leur besoin. »[10].

Cet écart entre « ce que le musicien a en tête » et ce que lui permet la technique objective de l'instrument est précisément ce qui s'est joué lors de la naissance du jazz aux États-Unis au début du XXe siècle. Une oreille afro-américaine, à la sensibilité non tempérée, a créé une musique sur des instruments qui n'avaient pas été prévus pour produire de telles sonorités. Comme le formulait l'écrivain afro-américain Ralph Ellison dans les années 1950 :

« Il y a un conflit entre ce que le musicien noir américain ressent dans la communauté autour de lui et les techniques objectives (ou classiques) de son instrument. Il ressent une tension entre son désir de maîtriser le style du jeu classique et son irrésistible propension à exprimer ces sons qui forment une définition musicale de son expérience en tant que Noir. Dans le jazz des origines, ces sons trouvèrent leur plus pure expression dans le timbre de la voix du blues, et l'utilisation de sourdines, de verres à eau et des chapeaux melon sur les pavillons de leurs cuivres provenait de la tentative d'imiter ce son. »[11]

Jouer une *blue note* (soit une hauteur mobile entre la tierce mineure et majeure et la septième mineure et majeure de la gamme occidentale) avec un instrument militaire comme la trompette de Louis Armstrong n'était certainement pas chose aisée. Mais tout l'art des premiers jazzmen a précisément consisté à forcer leurs instruments (avec « sourdines, verres à eau et chapeaux melon ») à sonner comme ils l'entendaient. Cette collusion entre des patrimoines musicaux éloignés que la modernité avait mis en contact forcé est une des grandes leçons esthétiques du jazz, dont vont s'inspirer de nombreux musiciens extra-occidentaux. Ce qu'ont démontré les jazzmen, c'est qu'il était possible de créer une nouvelle tradition à partir d'une réinterprétation de la musique occidentale à l'aune de sa propre culture, sans qu'aucun des deux corpus culturels ne soit absorbé par l'autre, ni n'en ressorte non plus inchangé. Les musiciens de jazz

ont ainsi fourni un modèle harmonieux de négociation d'une identité culturelle double, là où les précédentes tentatives de convocation de l'altérité orientale dans le langage de la musique classique avaient peiné à dépasser le stade de l'exotisme.

Conclusion

La grande différence entre les tentatives orientalistes européennes évoquées plus haut et les œuvres du programme du bac 2015 est que les compositeurs étudiés sont ici dépositaires d'une double culture, à la fois libanaise, israélienne ou tunisienne d'une part et euro-américaine d'autre part. Cette double culture fait écho à la « double conscience » des Noirs américains théorisé par le sociologue W.E.B. Du Bois en 1903[12] Ce fait est déterminant : ils connaissent les deux corps culturels *de l'intérieur*, ils entendent, c'est-à-dire comprennent, les deux traditions. Cette double culture est ce qui rattache le plus fortement ces cinq musiciens à l'univers du jazz, plus qu'une inspiration formelle immédiatement reconnaissable.

L'histoire de l'orientalisme en musique enseigne que les relations musicales entre l'Autre et soi sont indissociables des relations de pouvoir plus vastes qui peuvent exister entre les cultures. Depuis une position minoritaire, le jazz a su tisser des liens qui n'étaient pas de l'ordre de l'absorption de couleurs locales dans un système immuable. Ceci implique d'accepter de se laisser transformer par la culture de l'Autre, de concevoir la relativité des normes culturelles, et la possibilité de les transformer. Il s'agit alors d'abandonner l'idéal d'une tradition immuable et figée dans une pureté qu'elle n'a en réalité jamais connue. À ces conditions, la confrontation expérimentale entre des patrimoines musicaux différents peut déboucher sur des créations inouïes qui ouvrent un dialogue harmonieux et véritable entre les cultures. C'est ce que semblent démontrer les œuvres rassemblées dans ce programme.

(*) Maître de conférences au Département de musique et musicologie de l'Université Rennes 2. E.A. 3208 « Arts : pratiques et poétiques ».

Note

[1] ABOU KHALIL, Rabih, 2001, « Rabih Abou Khalil, orienté big band », *Jazzman*, n ° 67, mars 2001, propos recueillis par Guillaume Bregerat.

[2] Jasser Haj Youssef s'est fait connaître sur la viole d'amour, instrument baroque presque oublié à cinq cordes. Il semble toutefois jouer du violon sur ce titre. Des séquences internet le confirment, même si il est dans le bas du registre pendant la première moitié de l'enregistrement étudié.

[3] BARTOLI, Jean-Pierre, « Orientalisme et exotisme de la Renaissance à Debussy », in NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle. Tome V : L'Unité de la musique*, Arles et Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2007.

[4] SCOTT, Derek, « Orientalism and Musical Style », *The Musical Quarterly*, vol. 82-2, Summer 98, p. 309-335.

[5] SAID, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* [1978], [Trad. Catherine Malamoud] Paris, Seuil, 2005.

[6] Cette question est approfondie dans PARENT, Emmanuel et TOSSER Grégoire, « Les dilemmes de l'orientalisme afro-américain : Coltrane l'imaginaire hispanique dans *Olé* », dans COTRO, Vincent (dir.), *John Coltrane, l'œuvre et son empreinte*, Paris, Outre Mesure, 2011, p. 125-148.

[7] Pour un état des lieux des relations entre le jazz et l'Orient arabe, voir BERGEROT, Franck et DENIS Jacques, « Jazz Muslims », *Jazzman, N° hors-série « Jazz et World »*, 1999.

[8] Voir l'entretien et l'analyse de « Friggya », pour comprendre les solutions développées par Jasser Haj Youssef, notamment harmoniquement. L'utilisation d'accords en quarte (sus4) n'est pas sans rappeler le jeu au piano de McCoy Tyner lors de la période modale du quartet de John Coltrane au début des années 1960, lorsque celui-ci explore justement des modes orientaux comme dans « India » ou « Olé » (voir Cotro, Vincent (dir.), *op. cit.*

[9] DROM (association), *La modalité, un pont entre orient et occident*, actes du colloque des 17-18 novembre 2011. Le Quartz, Brest, 2012, p. 83.

[10] *Ibid.*, p. 82.

[11] ELLISON, Ralph, « The Charlie Christian Story » [1958], *The Collected Essays of Ralph Ellison*, New York, Random House, 1995, p. 271.

[12] DUBOIS, W.E.B., *Les Âmes du peuple noir* [1903], [Trad. et postface de Magali Bessone] Paris, Rue d'Ulm/ENS, 2004.

Vincent Cotro (*)

Jazz et Orient : approche comparée des cinq pièces au programme du baccalauréat

Les cinq pièces choisies pour illustrer la thématique « Le jazz et l'Orient » n'épuisent pas, loin s'en faut, la diversité des objets musicaux qu'il serait possible de rattacher à cette problématique[1]. Tel n'est sans doute pas l'objectif poursuivi. Ni l'envergure géographique du sujet annoncé (l'Orient pouvant s'étendre à tout ce qui se trouve « à l'Est »), ni son ancrage historique[2] ne sont entièrement contenus dans ce programme – indépendamment des qualités intrinsèques de chacune des œuvres proposées.

L'Orient est ici incarné, si l'on en croit l'origine géographique des cinq musiciens concernés, par le Liban (Marcel Khalifé, Rabih Abou-Khalil, Ibrahim Maalouf), Israël (Avishaï Cohen) et la Tunisie (Jasser Haj Youssef), soit des pays du pourtour méditerranéen appartenant – Israël mis à part – au monde arabe. Indépendamment de la résonance politique que peut suggérer ce choix (voir plus loin), il semble que l'origine ethnique des musiciens choisis n'entre qu'à la marge dans la confection du présent programme, au regard de la représentativité musicale que leur confèrent leurs enregistrements ou leur notoriété, acquise de plus ou moins longue date et par des voies différentes. Par ailleurs, force est de constater la dimension exclusivement contemporaine du corpus, les cinq albums considérés étant produits entre 2004 et 2012. Ce choix chronologique inviterait autant à inscrire les œuvres dans la production globale de leurs auteurs[3] qu'à questionner la part de l'effet de mode ou de *l'air du temps* sur la problématique retenue. Nous ne pourrons pas mener cette réflexion dans le cadre de cet article.

Loin d'une approche de type ethnomusicologique, c'est la relation de dialogue (le jazz et l'Orient) entre les sources orientales de ces productions musicales et le jazz qu'il est préconisé d'explorer. Non pas tant le jazz en tant qu'idiome musical parmi d'autres ni comme ferment stylistique des « musiques actuelles ». Le jazz plutôt considéré lui-même comme un paradigme musical du dialogue des cultures, ce jazz « *lui-même issu d'une histoire partant de l'Afrique noire et passant par l'Amérique du nord avant d'investir la globalité du monde occidental* » (texte de présentation du programme).

À l'heure de la mondialisation triomphante, après les soubresauts des « printemps arabes » et au moment précis d'une nouvelle éruption du conflit israélo-palestinien, la dimension politique de la question ne peut être ignorée. De ce point de vue, il est tentant d'interpréter la présence de trois musiciens libanais parmi les cinq au programme. Le Liban, mosaïque culturelle, politique et religieuse par excellence, terre d'échanges commerciaux, de rencontres et de conflits multiséculaires, ne peut qu'entrer en résonance avec le *melting pot* et l'histoire sociale des États-Unis dès lors que l'on évoque le jazz. Ce témoignage de Marcel Khalifé (né en 1950) le suggère :

> « *Mon grand-père était un pêcheur qui chantait des chansons de marin. [...] Puis je suis allé à l'Eglise où j'ai entendu de la musique chrétienne, et aussi des récitations islamiques du Coran. Au Liban, les cultures islamique et chrétienne sont réunies. Cela a vraiment contribué à former ma conscience musicale.* »[4]

Le même musicien, auréolé de son statut d'*Unesco Artist for Peace* en 2005, s'exprime ainsi à la tribune de cet organisme l'année suivante, alors qu'Israël bombarde le Liban :

> « *Rien ne justifie notre art si ce n'est de parler pour ceux qui ne peuvent le faire. C'est la cause à laquelle vont nos efforts, celle à laquelle nos voix adhèrent. Nous avons voulu la mener aussi loin que possible, et avons juré de faire de nos œuvres des chants d'amour et d'unité avec les victimes de toutes les persécutions.* »[5]

Khalifé s'est par ailleurs illustré pour sa mise en musique d'œuvres du poète palestinien Mahmoud Darwich. Si aucun autre musicien du programme ne se distingue par son engagement politique, on peut tout de même évoquer la reprise, arrangée par Ibrahim Maalouf, de la chanson *They don't care about us* de Michael Jackson. Parue en 1996 sur l'album *HIStory: Past, Present and Future – Book I*, cette chanson est censée dénoncer l'oppression de toutes les minorités et les violences exercées par les tenants de l'hégémonie culturelle blanche. Elle a déclenché une violente polémique autour de la connotation antisémite suggérée par les occurrences de « Jew me » et (surtout) « Kike[6] me » dans les paroles du refrain. Il est à noter que Maalouf maintient le titre original accompagné du sous-titre *We'll always care about you* mais qu'il ne donne aucune indication textuelle dans l'album – ni ailleurs – concernant les possibles motivations idéologiques du choix de cette reprise.

Dans les lignes qui suivent, et sans en-

trer dans l'analyse systématique de chaque pièce, j'insisterai moins sur les liens entretenus par les musiciens avec « leur » identité particulière que sur le dialogue qu'ils instaurent entre plusieurs traits fondamentaux des musiques orientales – et notamment arabes – et ceux du jazz. Après un bref repérage des effectifs en présence, je m'intéresserai successivement aux questions relevant des traitements sonore, rythmique puis mélodique, de la forme et enfin de la place accordée à l'improvisation.

Groupes, musiciens, instruments

Plusieurs traditions imprègnent les effectifs et les instruments rencontrés : si la formation d'IM[7] relève d'un mixage d'instruments acoustiques, électroniques et traditionnels (batucada) caractéristique des musiques actuelles, AC, JHY et MK se présentent dans une formule proche du quartette ou quintette (avec violon) de jazz, où la guitare serait remplacée par le oud, et la batterie par des percussions digitales. Une coloration typiquement jazz est apportée par le vibraphone dans *Caress* (MK). L'effectif de RAK est le plus original au plan du mélange des traditions, associant au oud (luth arabe) le duduk (instrument à anche double d'origine arménienne) et un tambour sur cadre, tandis que la basse est tenue par le serpent, instrument grave de la famille du cornet à bouquin utilisé surtout aux XVI[e] et XVII[e] siècles et dont le tubiste Michel Godard est l'unique utilisateur dans le jazz. De façon analogue, JHY est le premier instrumentiste à employer la viole d'amour dans un contexte de jazz, même si ce n'est pas le cas dans la pièce choisie. En dehors de Michel Godard, il faut noter la présence dans les effectifs des albums de plusieurs musiciens reconnus sur la scène du jazz (les contrebassistes Christophe Walemme avec JHJ et Peter Herbert avec MK). Parmi les leaders des enregistrements, AC est probablement[8] le plus authentiquement « jazz », ce qui tient à la fois à ses nombreuses collaborations passées, à son approche de l'instrument et aux formats de ses groupes réguliers.

Illustration 1 : Photo de Michel Godard au serpent

Traitement du son

L'importance de la vocalité, attestée tant dans le jazz que dans les musiques orientales, est ici transposée en une expression purement instrumentale – y compris dans *Aurora*, pourtant pièce éponyme du premier album vocal d'AC. Les inflexions de la voix sont confiées au oud dans trois des pièces (y compris chez Cohen, qui fait ainsi un pas vers la tradition arabe), au violon de JHY, au duduk de Gevork Dabaghyan avec RAK et à la trompette d'IM[9] prenant en charge les parties vocales de la chanson de Jackson. L'analyse détaillée révèle que cette vocalité tient à la fois de la prééminence de la monodie, de l'usage varié de l'ornementation et d'un travail parfois d'une grande finesse (au duduk, notamment) sur le souffle et l'altération du son à la façon des souffleurs du jazz. Dans *Friggya*, JHY joue au maximum, notamment dans l'introduction non mesurée, sur ces effets vocaux, dans une tradition plus proche des violonistes de jazz comme Stuff Smith que de l'Orient. Dans *Caress*, le son du jazz prend rapidement le pas sur la tradition orientale incarnée par le leader au oud (modalité, mode de jeu), par la présence du vibraphone déjà signalée mais aussi par les phrasés développés dans les solos de piano puis de contrebasse. Le son du groupe de Maalouf, enfin, se tient à égale distance du jazz et de l'Orient : composite par ses sources, massif par son volume, dominé par le martèlement rythmique. Chez le trompettiste, les qualités de vocalité instrumentales évoquées sont développées dans d'autres pieces de l'album (notamment la ballade qui ouvre *Beirut*).

Illustration 2 : Photo de Gevorg Dabaghyan au duduk

Rythme

Le programme présente une étonnante diversité de rythmes, de tempos et de métriques, bien qu'on n'y trouve aucune trace de *swing* ternaire dans la tradition du jazz. En dehors de quelques transitions hors tempo, *They don't care about us* n'assouplit que très peu les accents implacables de la batterie électronique dans l'original. La deuxième minute les réduit même à un *after beat* (accent sur les 2[e] et 4[e] temps) sur-

puissant. Dans *Caress*, la richesse et l'inventivité de la partie de bongos (particulièrement sous le solo de contrebasse) s'inscrivent dans un immuable 4/4, efficace et propulsif. Les trois autres pièces débutent et parfois se referment (*Aurora*) par des sections thématiques en rythme libre, interdisant la perception d'un tempo objectif, ou impliquant des métriques changeantes (*Mourir pour ton décolleté*). Les métriques qui s'installent ensuite (3/4 dans *Aurora*, 4/4 dans *Mourir*) procurent aux improvisations un temps plus lisse et prévisible. Bien antérieurs, ces propos de RAK éclairent la rencontre entre le primat de la pulsation dans le jazz et les cycles rythmiques de la musique arabe : « *Le rythme comme accent, intention, inflexion, et non pas dans le sens du tempo, de la mesure. Dans ma mesure on ne compte pas, on joue dans une période. Ainsi, les accents syncopés sont fluctuants. C'est la mélodie qui établit les liaisons, la permanence. (…) Ce travail sur le rythme est essentiel pour établir un dialogue avec les musiciens venus du jazz.* »[10] Mais c'est chez JHY que la variété rythmique dénote le plus riche croisement d'influences. *Friggya* progresse en partant d'un prélude libre, installant ensuite un rythme à 9 croches, devenant 10 en doublant le tempo, puis terminant sur un 12/8 d'allure afro-cubaine. Son entretien dévoile la variété d'influences agissant sur les rythmes de la pièce (Géorgie, Irak, Gnawas du Maroc ou rituels Stambeli de Tunisie).

Mélodie et modalité

L'élément mélodique imprègne le programme en profondeur, selon des modalités propres à chaque pièce, en reflétant parfaitement l'ancrage de la musique arabe dans la monodie et dans le chant. L'analyse dévoile la présence de nombreux maqâms orientaux[11] : le Hijaz (caractérisé par la seconde augmentée entre les 2e et 3e degrés) et le Nahawand (proche du mineur harmonique) sont utilisés dans *Caress* et dans *Mourir*. *Friggya* recourt à un mode Husseyni (proche du mode phrygien, comme le suggère le titre), avec des degrés mobiles ou non tempérés contraignant l'harmonisation du piano à des accords sus4 (voir l'entretien avec JHY). *Aurora* montre aussi une intéressante rencontre, sur le mode de la dissonance, entre une échelle orientale (Chadda Arabane dans le monde arabe, Bhairava en Inde) également usitée dans le folklore yiddish, et l'harmonisation tonale du piano. Dans *They don't care about us* enfin, IM fait largement entendre (grâce à sa célèbre trompette munie d'un 4e piston) le « demi-bémol » (soit ¼ de ton plus haut que le bémol) sur le second degré d'une échelle proche du maqâm Husseyni. On est tenté de rapprocher le traitement parfois non tempéré de la hauteur dans les modes orientaux des *blue notes* issues du blues, et, au-delà, de la généralisation des inflexions dans la mélodie du jazz. L'analyse du long solo de duduk dans *Mourir*, déjà mentionné pour ses qualités sonores, en témoigne.

Forme

Aurora, *Mourir* et *Caress* utilisent clairement le schéma formel tripartite récurrent dans le jazz : thème – improvisation – thème. Pourtant, on pourrait presque avancer que le principe formel du jazz est renversé dans les deux premières pièces : au lieu d'un thème-matrice le plus souvent simple et de facture homogène, ouvrant sur de longs développements improvisés, les compositions de RAK et AC se présentent comme de longues séquences thématiques en plusieurs sections comportant parfois des reprises. Le solo de contrebasse dans *Aurora* s'entend presque, par sa brièveté (de 2 :22 à 3 :12), comme une simple transition avant le retour des éléments thématiques. Dans *Mourir*, une partie seulement du long thème est réexposée. *They dont't care* épouse la forme continue de la chanson, flanquée d'une longue coda superposant la rythmique puissante, le refrain aux cuivres, un solo de saxophone lointain et des chœurs… suggérant une sensation de multitude. *Friggya* adopte une forme également continue mais beaucoup plus singulière par le crescendo dynamique et rythmique (jeu d'accélérations successives) qu'elle contient. S'il est une influence du jazz ici, elle serait à chercher plutôt dans les alternatives parfois proposées par le free jazz au schéma traditionnel évoqué plus haut.

Improvisation

Ce dernier point illustre à son tour le dialogue du jazz et de l'Orient dans notre programme : l'improvisation est fréquemment utilisée en guise de développement plus ou moins long dans la partie centrale des pièces comme l'a généralisé le jazz. Elle est alors basée sur l'une des échelles de la composition, plus rarement sur une progression harmonique (*Aurora*, où Cohen s'exprime avec un lyrisme et une sonorité qui le rattachent pleinement au jazz). Dans *Caress*, le modèle d'improvisations successives est emprunté au jazz mais avec un statisme modal qui confine à la raideur chez le vibraphoniste. L'improvisation se fait plus orientale quand elle emprunte les voies de la variation mélodique ou de l'ornementation : dans l'introduction de *Friggya*, ou dans la subtilité avec laquelle JHY semble délivrer l'essence mélodique du thème en tournant autour de ses notes principales (2nde partie) ; dans l'ornementation typiquement vocale du solo de duduk (*Mourir*). En ce qu'elle apparaît comme le lieu de l'expression intime de la potentialité mélodique des maqâms, l'improvisa-

tion se rattache donc le plus souvent à l'influence orientale.

* * *

« *Mon propos n'est pas de faire* se fusionner *musique traditionnelle arabe et jazz. Je ne cherche pas non plus à jouer une musique arabe traditionnelle ou contemporaine. Je joue simplement une musique qui intègre des éléments des deux traditions, avec un matériau musical arabe fort qui est ma culture d'origine. Je travaille plus l'esprit de la musique arabe que sa lettre [...] En fait, la musique arabe est mon accent musical.* » (Rabih Abou-Khalil)[12]

Cette approche comparée ne trouvera tout son sens que confrontée, dans le présent dossier, à l'analyse de chaque pièce qui lui succède, et éclairée par la contextualisation des relations entre jazz et Orient qui la précède. Elle ne peut pointer que les éléments les plus saillants de la riche confrontation à l'œuvre dans le programme, mais il semble bien que les propos ci-dessus pourraient être prononcés[13] par les autres musiciens ici réunis, comme par d'autres dont les œuvres auraient pu illustrer cette thématique[14].

(*) Professeur à l'Université François-Rabelais de Tours, membre du Laboratoire Interactions culturelles et discursives (E.A. 6297).

Note

[1] Le label Enja, fondé en Allemagne en 1971, est un bon exemple de la diversité contemporaine des croisements entre jazz et musique orientale, avec à son catalogue la presque totalité de l'œuvre de Rabih Abou-Khalil (19 références) ou encore Renaud Garcia-Fons ou Joseph Tawadros. Remerciements à Matthias Winckelmann qui m'a largement documenté sur la question.

[2] On consultera avec profit l'article de synthèse sur ce sujet de Franck Bergerot, « Jazz Muslims » qui ouvre un dossier complet sur les relations contemporaines du jazz et des musiques du monde. *Jazzman, N° hors-série « Jazz et World »,* 1999.

[3] Marcel Khalifé enregistre depuis 1980 environ sous son propre nom, Rabih Abou-Khalil depuis 1984, Avishaï Cohen depuis 1998, Ibrahim Maalouf depuis 2007, Jasser Haj Youssef depuis 2012.

[4] Source internet, consultée le 12 juillet 2014.
http://www.rockpaperscissors.biz/index.cfm/fuseaction/current.press_release/project_id/185.cfm
« *My grandfather was a fisherman and he used to sing songs of the sea,." [...] "Then I used to go to church and listen to Christian music, and also to Islamic recitations of the Koran. In Lebanon we have a marriage of Islamic and Christian culture That really helped to form my musical awareness.* »

[5] Source internet, consultée le 12 juillet 2014.
http://www.democracynow.org/2007/11/20/we_ask_the_world_not_to
« *Nothing justifies our art other than to speak for those who cannot speak. This is the cause for which we dedicated our efforts, and the cause that endorsed our voices. We only wished to take it as far as we can, and vowed to release our work as songs of love for, and unity with, the victims of persecution everywhere.* »

[6] *Kike* se traduit par *youpin*.

[7] Nous utilisons à partir d'ici les initiales des musiciens.

[8] Jasser Haj Youssef le souligne dans l'entretien figurant dans ce dossier.

[9] Ou auxquelles, puisqu'il est fait usage du procédé de *re-recording*.

[10] « Rabih Abou-Khalil, le dialogue Nord-Sud », *Jazzman* n°10, janvier 1996, p. 17.

[11] Je réduis ici la notion de maqâm à sa signification modale, étant rappelé qu'elle n'est qu'un aspect d'un concept musical plus vaste (à la façon du *raga* indien). « Terme générique qui désigne à la fois un mode mélodique, un modèle de construction, un état émotionnel et un style d'improvisation. Le maqâm joue un rôle fondamental dans les musiques savantes arabes et turques [...] » Siron, Jacques, *Dictionnaire des mots de la musique,* Paris, Outre Mesure, 2002, p. 260.

[12] *Jazz Magazine* n° 464, novembre 1996, p. 6 (entretien avec Franck Médioni).

[13] Il faudrait toutefois excepter la pièce d'Ibrahim Maalouf dont les éléments cohabitent plutôt qu'ils ne dialoguent ou s'intègrent véritablement.

[14] Nguyên Lê, Anouar Brahem, Renaud Garcia-Fons ou Trilok Gurtu, par exemple.

Nicolas Olivier (*)

Jazz et Orient : singuliers dialogues de cultures

Ibrahim Maalouf, Rabih Abou-Khalil, Avishai Cohen, Jasser Haj Youssef, Marcel Khalifé

I. IBRAHIM MAALOUF : *THEY DON'T CARE ABOUT US*

À l'image d'un « concert des nations » en hommage à Michael Jackson, le *They don't care about us* d'Ibrahim Maalouf, extrait de son album *Diagnostic* sorti en 2011, fait dialoguer les cultures : musique arabe, jazz, rock, blues ou encore musique cubaine. À l'image également de l'artiste franco-libanais initié dès son plus jeune âge à la présence et la pratique de multiples langages musicaux et culturels. Ainsi, l'écoute de la discographie d'Ibrahim Maalouf est le meilleur moyen d'étudier la façon dont sont mélangées les différentes cultures musicales présentes dans son œuvre, une manie d'assembler les musiques qui l'environnent ou qui lui parlent. L'œuvre du programme ne déroge pas à cette règle et invoque, à la lumière d'une reprise du Roi de la pop, tout le génie de ce compositeur, dans le sens d'assembleur.

1. Une identité musicale multiple

Né de parents musiciens, Ibrahim Maalouf baigne dès son plus jeune âge dans les cultures orientales et occidentales. Son père lui enseigne la trompette classique et également la musique traditionnelle arabe[1]. Son parcours est ponctué de nombreux prix récoltés à travers le monde, aussi bien pour ses qualités de trompettiste que pour sa musique[2].

L'instrument sur lequel il joue fut inventé par son père. Il a la particularité d'être augmenté d'un piston par rapport à la trompette traditionnelle qui n'en compte que trois. Ce quatrième piston abaisse d'un quart de ton la note jouée ouvrant ainsi la porte de la musique arabe et plus précisément de ses modes caractéristiques, les *maqamât*. Cet instrument particulier ajoute à l'identité sonore de l'artiste.

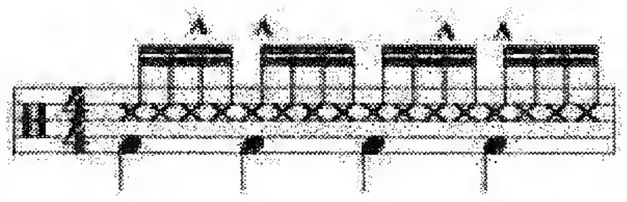
ILLUSTRATION 1 : Oliver Abels (SBT), *Ibrahim Maalouf*, CC-BY-SA-3.0

Ibrahim Maalouf l'explique lui-même : « *Etant moi-même d'une double culture, j'ai des accents, ce sont ces accents-là qu'on entend, parfois un peu de jazz, parfois un peu d'orient, parfois du rock, du hard rock* »[3]. Le trompettiste assume la présence d'influences multiples dans sa musique. Sans prétendre appartenir à l'une d'elles, il s'en nourrit et les utilise dans un but expressif.

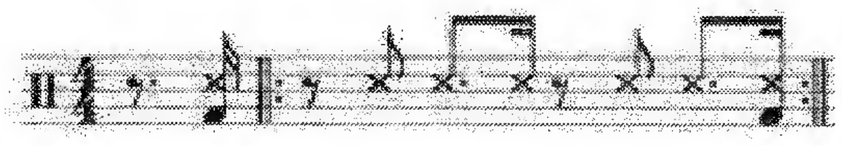
2. *They don't care about us* : un effectif international

L'effectif instrumental sollicité par Ibrahim Maalouf pour cette réinterprétation fait montre d'un dialogue des cultures au service d'un hommage à Michael Jackson. L'œuvre s'ouvre sur des interventions journalistiques tuilées, dans de multiples langues, qui témoignent de l'émotion suscitée par le décès de l'artiste américain. Le premier instrument qui intervient est un harmonica (0'08) semblant improviser des *riffs* blues, évoquant évidement la culture musicale américaine du blues à la country dont l'instrument est caractéristique. Interviennent ensuite un ensemble de trompettes (0'16) en réponse aux interventions d'Ibrahim Maalouf, qui pourrait évoquer le son des *bandas* (nous y reviendrons ultérieurement).

Une guitare électrique au son saturé, instrument caractéristique du rock (0'28) est suivie des percussions d'une *batucada* (0'31), genre brésilien, qui exécutent un ostinato rythmique (Exemple 2) évoquant la cellule caractéristique de l'œuvre originale (Exemple 1).

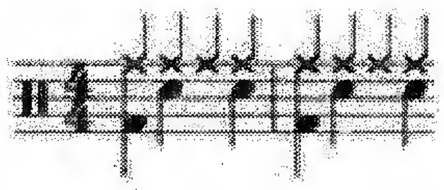


EXEMPLE 1 : *ostinato* rythmique *They don't care about us*, Michael Jackson



EXEMPLE 2 : *ostinato* rythmique batucada *They don't care about us*, Ibrahim Maalouf

On distingue une voix masculine (0'58), plus présente par la suite (3'06), dont le timbre et les contours mélodiques évoquent les prières musulmanes. Une batterie intervient (1'09) pour effectuer un pattern puissant, typique du rock (Exemple 3), associée à une basse électrique.



EXEMPLE 3: *ostinato rythmique batterie They don't care about us, Ibrahim Maalouf*

Peu après le retour de la voix arabe, un saxophone ténor fait son apparition (3'10), et improvise jusqu'à la fin de l'œuvre dans un discours jazz. Partant du registre grave vers l'aigu dans un grand *crescendo* qui accompagne la fin de l'œuvre, l'instrument se fond dans la masse sonore finale pour faire écho aux déplorations introductives des journalistes.

3. Forme et statisme harmonique

Contrairement à l'œuvre de Michael Jackson qui elle, est proche d'une forme de type « chanson » (couplet/refrain)[4], la reprise de Maalouf évoque quelques éléments thématiques, souvent réarrangés (à un autre instrument ou dans une interprétation différente) et même ornementés, faisant un écho à l'œuvre originale sans pour autant en adopter l'organisation.

Après une introduction reprenant trois thèmes originaux[5], la partie centrale est divisée en deux sections. La première (1'09) est le lieu d'une improvisation du soliste. La seconde (1'44) est constituée d'un dialogue avec l'ensemble de trompettes. D'abord en réponses puis en unissons et tuilages. Enfin, une longue coda (3'09), dans laquelle quasiment tout l'effectif instrumental est sollicité, termine l'œuvre sur un *crescendo* puissant et tendu.

Introduction		**1ère partie** (1'15)	**2e partie** (1'44)		**Coda** (3'09)
Intro 1	*Intro 2* (0'16)	*Impro tp*	*Solo/unissons*	(2'18)	*Retour effectif et thèmes*
Journalistes, harmonica	Riffs originaux - trompettes	Gt, drums, bass, batucada, tp	Gt, drum, tp	Caisse Claire, tp, batucada	Voix arabe, saxophone, batucada, batterie, trompettes

EXEMPLE 4 : construction formelle de *They don't care about us*, Ibrahim Maalouf

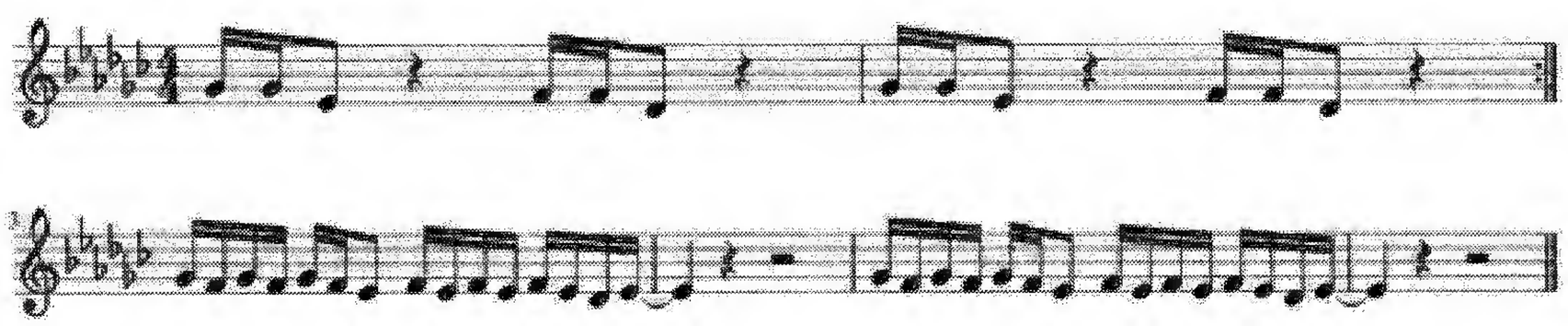
L'œuvre originale de Michael Jackson commence sans accompagnement harmonique mais est peu à peu harmonisée. En écho au début de cette œuvre ou peut-être dans une volonté de statisme, le *They don't care about us* de Maalouf fait montre d'une immobilité harmonique enivrante sur la note *mib*[6]. Laissant ainsi la porte ouverte à un jeu modal que chaque instrument soliste exploitera pleinement au cours de l'œuvre (harmonica blues, trompette arabe, saxophone jazz).

4. Son et procédé d'écriture des trompettes

Le son d'Ibrahim Maalouf est caractérisé par une attaque des notes souvent très légère. D'autant plus mis en valeur par le contraste avec l'attaque franche, puissante, générant un son brillant et cuivré de l'ensemble des cuivres qui lui répond, le son tres doux émis par sa trompette en fait l'une de ses spécificités sonores[7]. Il y a d'ailleurs plusieurs lectures possibles de ce procédé d'écriture. Nous avons précédemment souligné l'évocation du son des *bandas* mais cette impression ne fait pas résonance avec le contexte de l'œuvre. En effet, si l'on entrevoit le *They don't care about us* de Maalouf sous l'angle de la reprise, on pourrait identifier une proximité avec l'œuvre originale. Plusieurs vers chantés par Michael Jackson sont complétés par un chœur d'homme à l'unisson[8], à l'image de la trompette soliste à laquelle répond un ensemble. Une autre lecture, décrite par Ibrahim Maalouf lui-même, peut être prise en compte : « *J'ai eu envie d'adjoindre à l'équipe que j'avais précédemment sur scène, comme une section de trompettes arabes (…), tu vas faire une phrase et puis il va y avoir comme un groupe qui répond à ta phrase pour lui donner un sens, pour lui donner un relief* ». Même si cette citation est à remettre dans son contexte (une présentation vidéo du dernier album de l'artiste en 2013[9]), ce procédé d'écriture intervient pour la première fois chez l'artiste à partir de l'album *Diagnostic*[10] ; on peut donc supposer qu'il s'agit de prémices et surtout d'un ré-ancrage dans la musique arabe.

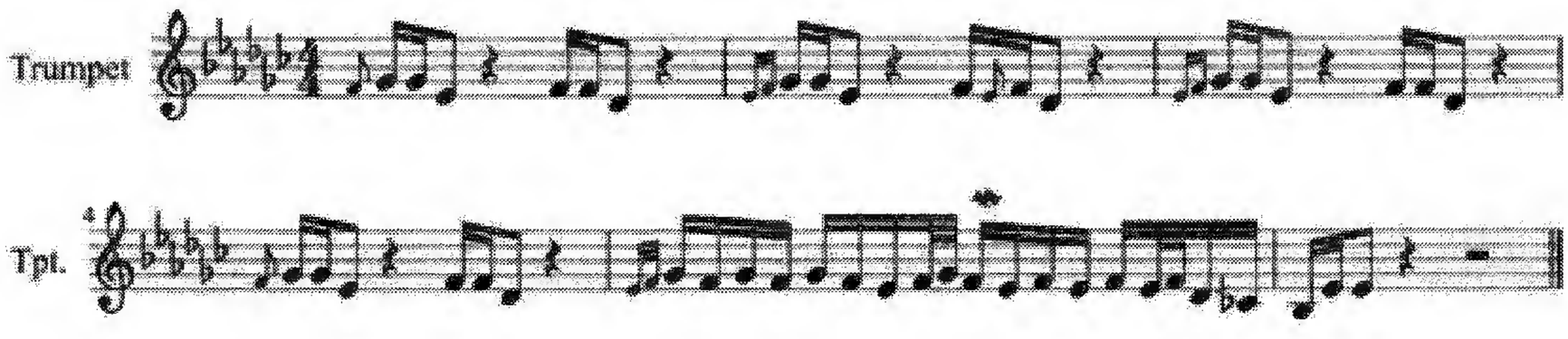
5. Interprétation et discours mélodique

Le trompettiste expose (0'16) un écho des deux mélodies originales (Exemple 5[11]).



EXEMPLE 5: thèmes mélodiques transposés en *mib*, *They don't care about us*, Michael Jackson

Cependant, les ornementations ajoutées par le soliste et répétées par l'ensemble de trompettes sont les marqueurs d'une interprétation personnelle des thèmes (Exemple 6[12]) qui évoquent d'une part une forme d'orientalisme (broderies) et d'autre part, une façon d'interpréter un thème très proche des *jazzmen*.



EXEMPLE 6: second thème, *They don't care about us*, Ibrahim Maalouf, 0'16

6. Les modes mélodiques arabe, *maqâmât*

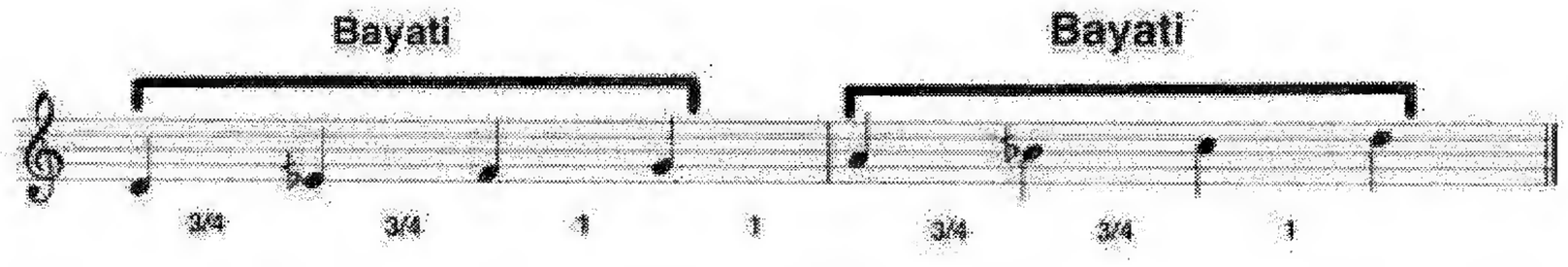
Une autre spécificité du son « Maaloufien » est l'utilisation du quatrième piston lui permettant de jouer des quarts de ton. Les *maqâmat*[13] sont les modes mélodiques de la musique arabe.

Ils ont une organisation propre dépendant d'une échelle mélodique et de notes prédominantes. Alors que dans la musique « traditionnelle » arabe l'emploi de ces modes donne lieu à des improvisations et donc à la création d'une œuvre unique fondée sur le mode (ou la famille du mode) employé, les musiciens actuels n'hésitent pas à employer ces échelles au sein d'œuvres construites sur d'autres fondements musicaux. Ils emploient ainsi ces modes à la façon d'un mode occidental de type dorien, lydien…

Certains *maqâmât* contiennent des quarts de ton, produisant des tensions pour l'oreille occidentale, que les musiciens exploitent alors comme notes expressives. Il n'est pas interdit de faire une comparaison avec les *blue* notes du blues. Cela est d'autant plus vrai dans l'œuvre de Jasser Haj Yousseh, *Friggya*.

Enfin, les *maqâmat* sont construits sur la base de deux tétracordes, le premier déterminant la famille à laquelle il appartient. Les tétracordes montant sont parfois différent en descendant.

L'usage du *maqâm* dans l'œuvre qui nous occupe apparait à la toute fin de l'exposé du second thème par un *do♭* évoquant le *maqâm Husseini* (Exemple 7[14]) sur *mib*. Appartenant à la famille des *Bayati*, il est constitué de deux tétracordes, *Bayati – Bayati* séparés par un ton disjonctif[15].



EXEMPLE 7 : *Maqâm Husseini*

Ibrahim Maalouf utilise abondamment ce mode au cours de l'œuvre, notamment dans la partie centrale, pendant son intervention improvisée (1'09-1'44). Puis au cours de la seconde section dans laquelle la section de trompettes lui répond (Exemple 8).

Dans tous ces exemples, le reste de l'effectif instrumental joue exclusivement la tonique (*mib*), la quinte (*sib*) ou l'octave. Convenant parfaitement à la guitare électrique qui joue en *power chords*[16] et donnant un effet bourdonnant. Mais ce choix de notes évite surtout le frottement éventuel avec des notes tempérées et les quarts de ton sur *do♭* et *fa♭*.

EXEMPLE 8: riff joué par Ibrahim Maalouf, *They don't care about us*, 2'01.

7. Dialogue des cultures

L'œuvre *They don't care about us* s'inscrit pleinement dans l'identité du compositeur Maalouf. Tel un kaléidoscope musical, le trompettiste mélange les instruments avec leurs styles musicaux (harmonica blues, guitare et batterie rock, saxophone jazz, voix arabe, écriture des trompettes arabe, *batucada*) et leurs modes de jeux. Toute la singularité de l'œuvre se situe précisément dans le fait que les instruments ne sont pas détournés de leur originalité ; chacun s'exprime dans son mode de jeu habituel et, plus précisément, son discours mélodique type (ou harmonique dans le cas de la guitare). Seule la trompette d'Ibrahim Maalouf présente une approche légèrement différente. L'artiste s'autorise une interprétation personnelle des thèmes, empreinte d'ornements orientaux tout en évoquant une proximité, dans l'approche, avec l'interprétation jazz d'un thème. L'usage du *maqâm Husseini*, plus ancré dans la « tradition » arabe durant la partie centrale, le mélange d'improvisations et d'échanges, par le développement mélodique autour des notes pivot du mode sont autant d'indicateurs d'influences multiples dans le jeu du trompettiste.

Il faudra, sans aucun doute, s'imprégner de la discographie de l'artiste, aisément accessible par internet, afin de saisir la notion d'assemblage dont le compositeur est coutumier, afin également de se familiariser aussi bien avec le son particulier de la trompette maaloufienne, qu'avec son usage subtil des *maqâmât*. On pourra enfin s'intéresser à la signification extra-musicale de l'œuvre : chaque titre de l'album *Diagnostic* est dédié à un membre de la famille de l'artiste, *They don't care about us* l'étant à sa sœur Layla.

III. ABIH ABOU-KHALIL : *MOURIR POUR TON DÉCOLLETÉ*

Rabih Abou-Khalil fait cohabiter dans son œuvre *Mourir pour ton décolleté* des instruments qui n'ont pas de culture commune. Il en est de même pour les musiciens à qui il fait appel. En regard de ces apparentes dissemblances, nous observerons comment ces musiciens et ces instruments font dialoguer leurs cultures.

ILLUSTRATION 2: Lior Golgher, *Rabouh Abou-Jhalil*, CC-BY-SA

1. Effectif à mi-chemin des traditions

Rabih Abou-Khalil emprunte la configuration du quartet mais fait preuve d'une grande originalité dans le choix des instruments. Le *duduk* est à la fois l'instrument soliste et celui qui expose le thème. L'oud d'Abou-Khalil s'associe au thème mais reste discret au même titre que le tambour sur cadre et la batterie. Enfin, la partie de basse est exécutée au serpent. Le choix des instruments est surprenant car il mêle des traditions éloignées dans le temps comme dans l'espace. Le *duduk*, l'oud et le tambour sur cadre sont orientaux tandis que la batterie et le serpent plutôt occidentaux. Rappelons que le serpent est un instrument qui fut utilisé aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles.

Le choix des musiciens fait également montre d'un éclectisme certain, Michel Godard (serpent) et Jarrod Cagwin (percussions) sont tous deux bien connus du milieu jazzistique tandis que Gevorg Dabaghyan (*duduk*) et Rabih Abou-Khalil représentent davantage la musique orientale.

2. Organisation formelle

L'organisation de l'œuvre répond à la forme thème – improvisation – thème même si l'exposé du thème semble s'étendre infiniment. Le chorus du *duduk* en fait autant (près de 3 minutes).

0'00	2'49	3'01	5'58
Thème	Transition	Chorus *duduk*	Thème

EXEMPLE 9: construction formelle de *Mourir pour ton décolleté*

La construction du thème est un brin complexe (Exemple 10). Elle procède par des phrases antécédentes auxquelles répondent des conséquentes et des fragments courts transposés. L'instrumentation variant d'une phrase à l'autre.

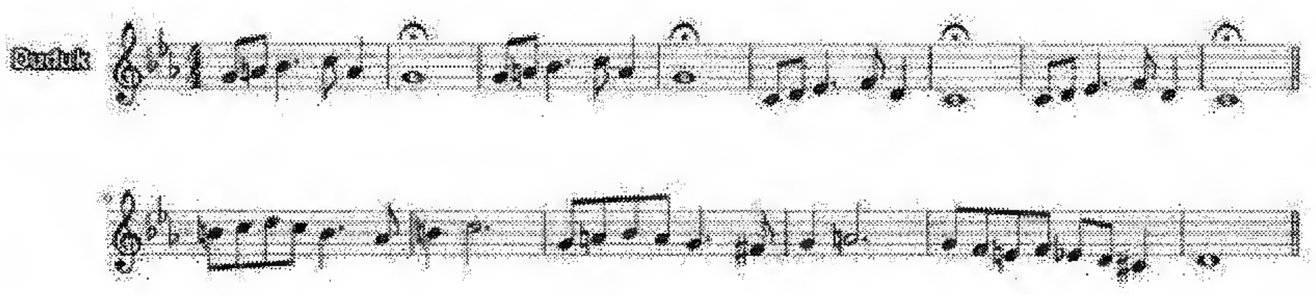
0'00	0'42	1'02	1'25	1'49	2'13
a	b	c	a '	d	a

EXEMPLE 10: construction formelle du thème de *Mourir pour ton décolleté*

À 1'25, la première phrase du thème *a* est reprise pour conclure différemment. En revanche, la reprise du thème à 2'13 est identique à l'exception de la note finale, un *do*, en lieu et place du *ré* dans le premier exposé.

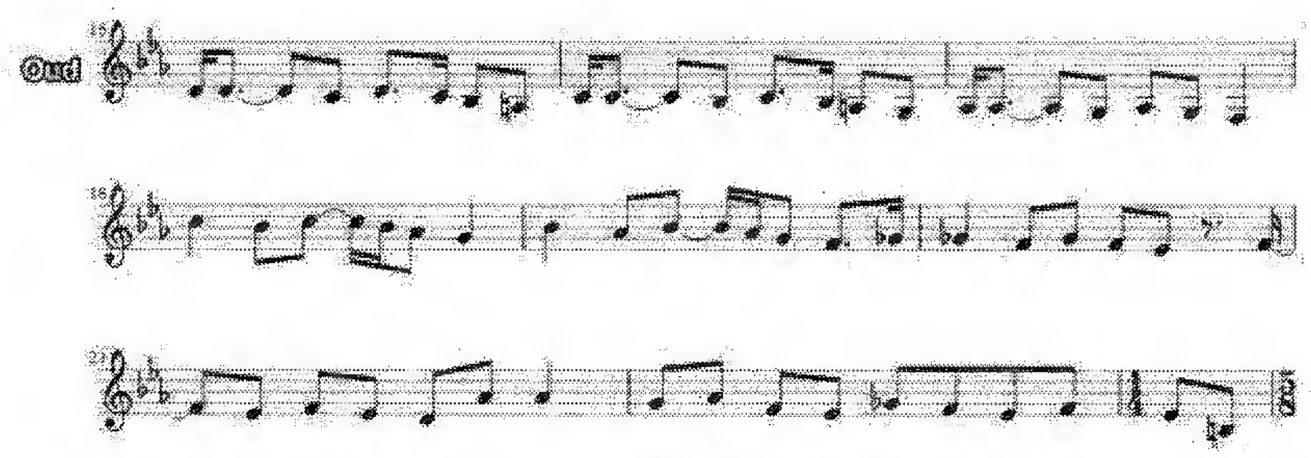
3. Rythmes

La succession de rythmes fait toute l'originalité du thème. La première partie (a) est ressentie comme un 4/4 très libre sur les tenues (Exemple 11[17]).



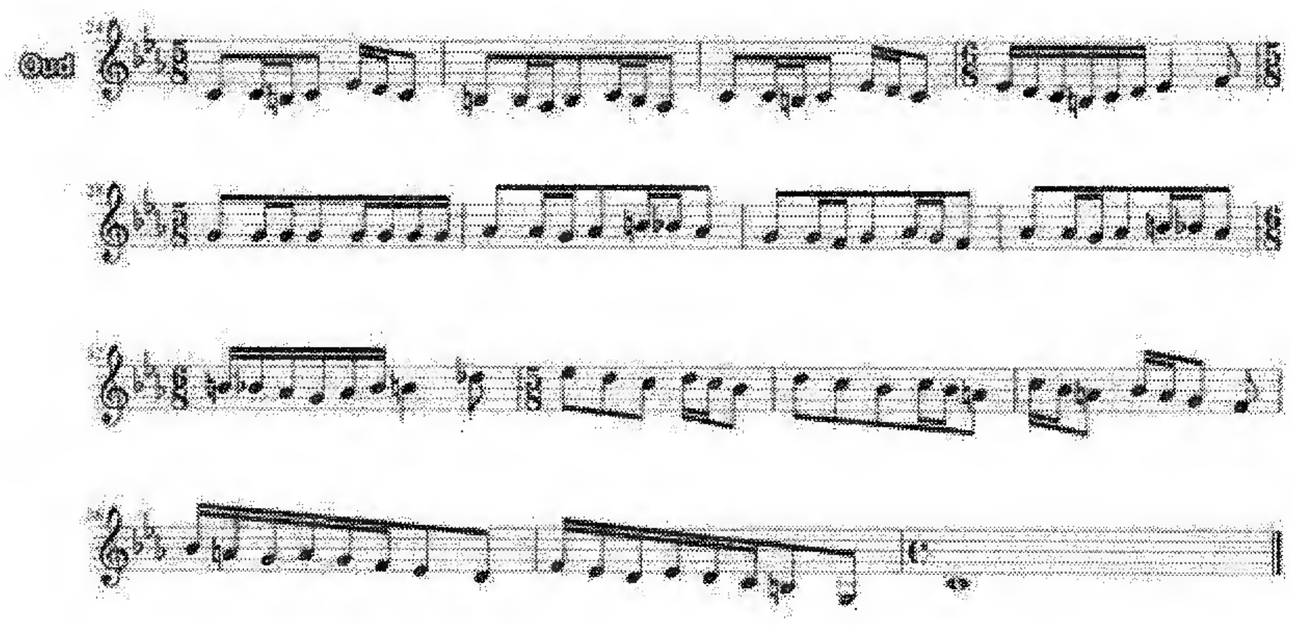
EXEMPLE 11 : thème a,
Mourir pour ton décolleté, 0'01

La seconde partie (b) semble poursuivre dans cette mesure, commencée par l'oud et le serpent mais le débit est doublé (Exemple 12).



EXEMPLE 12: thème b, *Mourir pour ton décolleté*, 0'42

La troisième partie (c) fait intervenir une succession de mesures perçues à 5/8 et 6/8, dépendant de la construction des phrases (Exemple 13).



EXEMPLE 13: thème c,
Mourir pour ton décolleté, 1'02

Comme l'explique Rabih Abou-Khalil dans son entretien, les rythmes ne sont pas pensés ou réfléchis comme complexes mais comme organes de la composition. La façon dont s'écrit le rythme importe peu. De fait, tempos et métriques s'entremêlent au service de la musique.

4. Modalité

Mourir pour ton décolleté est la seule œuvre du programme à ne pas être harmonisée, les instruments jouent à l'unisson ou à l'octave mais aucun accord n'est joué. L'absence d'accords libère l'espace sonore et donne la sensation d'une musique qui respire. D'un point de vue plus musical et analytique, cette absence d'harmonisation est la porte ouverte à l'expression musicale modale.

Plusieurs modes sont évoqués au cours du thème. Au gré des phrases le constituant, une échelle proche du *maqâm Rast* (proche du mode de *ré*) sur *do* débute le thème, suivie par un mode rappelant le *maqâm Nahawand* (proche du mineur harmonique). La construction du thème en fragments mélodiques transposés déplace les échelles modales faisant apparaitre des notes étrangères aux échelles citées. On notera également l'utilisation de quelques notes étrangères (*out*) dans les fins de phrases.

Le *duduk* improvise, lui, dans une échelle évoquant le *maqâm Hijaz Gharib* sur *do* (Exemple 14).

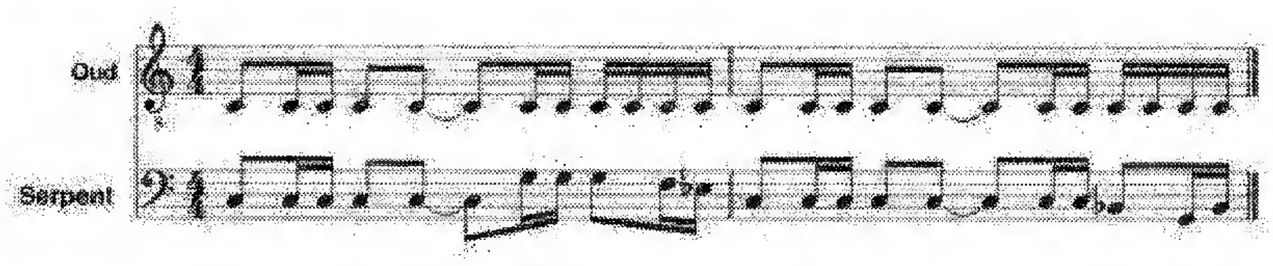
EXEMPLE 14 *maqâm Hijaz Gharib* sur *do*.

Gevorg Dabaghyan exploite pleinement les possibilités musicales de l'instrument et joue avec les quarts de ton comme l'on jouerait avec les *blue* notes, de façon expressive.

5. Traitement de l'improvisation

Peut-être davantage dans *Mourir pour ton décolleté* que dans les autres œuvres du programme, le thème semble avoir autant d'espace que l'improvisation. Cela se vérifie non seulement par les durées accordées aux deux composantes de l'œuvre mais également par le traitement instrumental qui en est fait.

De façon différente dans la distribution des rôles, tout l'effectif est quasiment toujours sollicité. C'est précisément l'écriture du thème et la façon de jouer des instruments qui distingue le thème de l'improvisation. Alors que le thème est écrit comme un unisson, tous se mettant au service de celui-ci, les plans sonores se multiplient pour le chorus du *duduk* (Exemple 15). Le 4/4 occulte toute complexité rythmique pour l'improvisateur. Le serpent esquisse une cellule, tel un ostinato entêtant, qui subit de nombreuses variations. L'oud joue obstinément la note *do* une cellule destinée à varier, faite de doubles croches et tendant à s'estomper au cours du chorus. Le percussionniste passe du tambour sur cadre et cymbales à la batterie, et plus précisément, emploie abondamment les balais sur les fûts tout en conservant un usage intensif des cymbales. Le son jazz en découlant rencontre le son du serpent, qui évoque finalement davantage la musique orientale, appuyée par le son du *duduk*.



EXEMPLE 15: cellules type, improvisation du *duduk*

Le tapis sonore ainsi posé laisse évoluer le *duduk* dans une longue improvisation qui ne s'étendra pas au-delà d'une octave. Une insistance sur les notes pôles *do* et *sol* est le lieu d'un developpement d'ornements. D'un point de vue rythmique, l'impression de superposition de temporalités se dégage : le 4/4 marqué de la section rythmique (environ 100 bpm à la noire) tronque avec le débit lent et sinueux du soliste.

Il apparait clair que l'approche du soliste est ancrée dans la musique orientale. On verra ici une façon toute vocale d'improviser. Les tenues et les respirations entrecoupées d'ornements, le faible ambitus sont autant d'élements évoquant la vocalité.

6. Jazz et Orient

De prime abord, Rabih Abou-Khalil semble assembler des instruments et sonorités éloignées dans *Mourir pour ton décolleté*. Alors que tout l'effectif est sollicité et dirigé pour l'exécution du thème écrit, presque joué à l'unisson, tous se mettent ensuite au service de l'improvisateur pour soutenir le développement du chorus. Le son des balais et des cymbales, le procédé d'accompagnement improvisé du batteur et du serpent évoquent un univers jazz. L'idiome du *duduk*, son timbre et ceux du serpent et de l'oud (si discret) évoquent l'oriental.

C'est ainsi que la singularité de l'œuvre d'Abou-Khalil réside dans la sollicitation de sonorités et de techniques de jeu d'univers musicaux différents au sein d'une même œuvre. La démarche du compositeur explicite alors sa recherche : des personnalités musicales et des sons, au service de sa musique.

IV. AVISHAI COHEN : *AURORA*

Aurora pourrait ne pas sembler être, à première vue, le titre le plus caractéristique de l'album homonyme sorti en 2009, pour percevoir le dialogue des cultures. Point de voix chantée ni d'identité sonore fortement empreinte de jazz ou de musique orientale, à l'inverse des autres titres de l'album. Pourtant, à y regarder de plus près, c'est justement un fin mélange de ces musiques qui amène à percevoir l'originalité avec laquelle le compositeur joue avec ses influences. Après avoir brièvement rappelé le contexte de création de l'œuvre et décortiqué sa construction, c'est principalement au travers de l'étude de la structure mélodique de l'œuvre que l'on soulignera la singularité et le mélange des cultures dont témoigne l'œuvre.

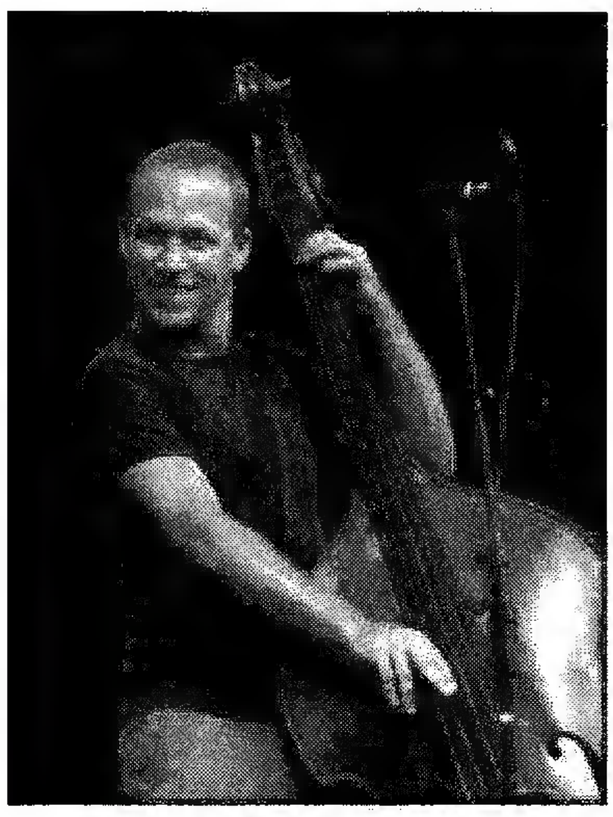


ILLUSTRATION 3:
Gauthier Vandemoortele,
Avishai Cohen, CC-BY

1. Du trio au quintet

Fort d'un succès international récolté sur scène avec son trio (piano, contrebasse, batterie)[18], Avishai Cohen rompt avec la recette qui a fait sa réussite (dont l'album *Gently Disturbed* de 2008 est le témoin) pour l'album *Aurora* (2009). Tronquant le style énergique et l'écriture proposés par son trio virtuose jusqu'alors, l'artiste israélien surprend par la présence de sa voix chantée, soutenue par une voix féminine (Karen Malka) dont le grain de voix appuie un retour aux racines de l'artiste. Chantés en ladino, anglais en passant par l'espagnol et bien sûr l'hébreu, les titres de l'album sont en partie issus des répertoires traditionnels afférant. Faisant par là même écho aux origines du contrebassiste. Le renouvellement de ses *sidemen* (Shaï Maestro au piano, Itamar Doari aux percussions) ainsi que l'élargissement de son ensemble instrumental avec Amos Hoffman, à la guitare et au oud, puis l'introduction ponctuelle de vents (Stéphane et Lionel Belmondo respectivement à la trompette, au bugle et à la flûte) ponctuent les principaux changements opérés dans ce tournant musical que représente l'album *Aurora* dans la discographie de l'artiste.

2. Construction formelle, effectif instrumental, signature temporelle

Le thème, joué « *libre mais en gardant la pulsation* »[19] à l'unisson piano/oud, débute *Aurora*. Une première partie, découpée en deux

sections (A, B), sera suivie par une seconde (C), dans laquelle tout l'effectif instrumental (piano, oud, contrebasse, percussions) est sollicité. Ces deux parties se succèderont deux fois avant de laisser la place à l'improvisation à la contrebasse d'Avishai Cohen (sur la section C/C'). La première partie sera enfin reprise avec le même effectif qu'à l'énoncé initial.

1ère partie		2nde partie	1ère partie		2nde partie		Solo Contrebasse		1ère partie	
A	B (0'22)	C (0'45)	A (1'03)	B (1'26)	C (1'48)	C' (2'06)	C' x 3 (2'22)	C (3'12)	A (3'31)	B (3'53)
Piano Oud		Tutti	Piano Oud		Tutti	Arrêt Oud	Tous sauf Oud	Tutti	Piano Oud	

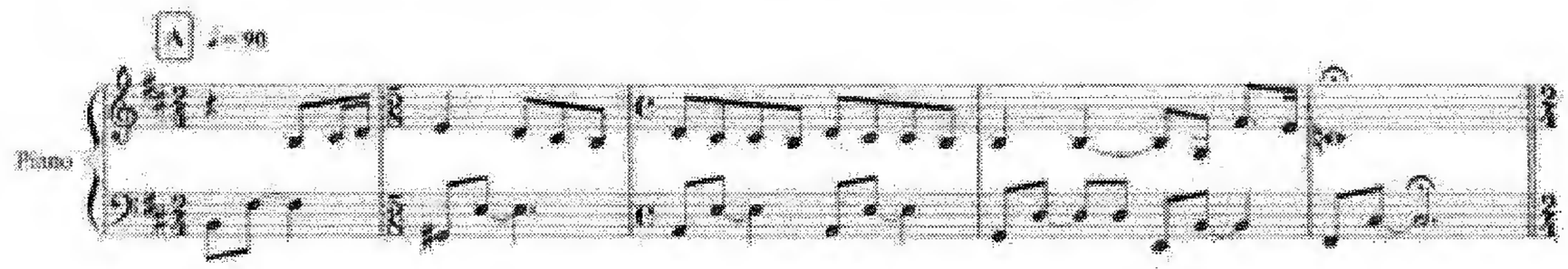
EXEMPLE 16 : construction formelle *Aurora*

Même si la majorité de la première partie (A,B) est transcrite en 4/4 par Avishai Cohen[20], une alternance 2/4, 5/8, 4/4 marque chaque début de phrase (Exemple 16). La seconde partie est transcrite à 3/4 (Exemple 21).

3. Contours mélodiques de la première partie : superpositions modales

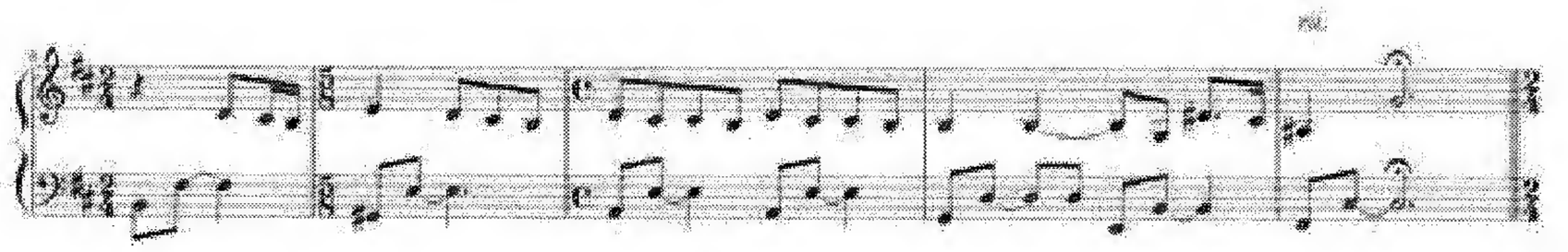
La première partie de l'œuvre est divisée en quatre phrases formant un ensemble homogène, bien que surprenant. Homogène, car la trame harmonique est quasiment identique pour les quatre phrases mais aussi car des contours mélodiques similaires les construisent. Surprenant à plus d'un titre, méritant quelques explications.

L'*incipit* de l'œuvre (A) laisse entendre une mélodie conjointe et consonante jouée à la main droite du piano et doublée par l'oud, dans ce qui semble être un mode éolien (ou *la* sur *si*). Le discours harmonique de la main gauche s'inscrivant davantage dans une direction tonale. La sonorité du oud mélangée à celle du piano et des ornementations sur la note *do#*, évoquent la musique orientale et suggèrent un caractère baladant. Mais lorsque la fin de la première phrase semble se diriger vers sur une demi-cadence, emmenée par le chemin harmonique tissé jusque-là à la main gauche, un saut de septième majeur perturbe la ligne conjointe tandis que la phrase reste en suspens sur un *do♮* évoquant un mode phrygien (ou mode de *mi* sur *si*). On note alors une dissonance de neuvième mineure entre le *do#* joué à la main gauche et le *do♮* à la main droite (voir Exemple 17). Cette dissonance peut être interprétée comme une superposition de modes, éolien pour la main gauche, phrygien (mode de *mi* sur *si*) pour la main droite de la part du compositeur.



Exemple 17 : première phrase, *Aurora*

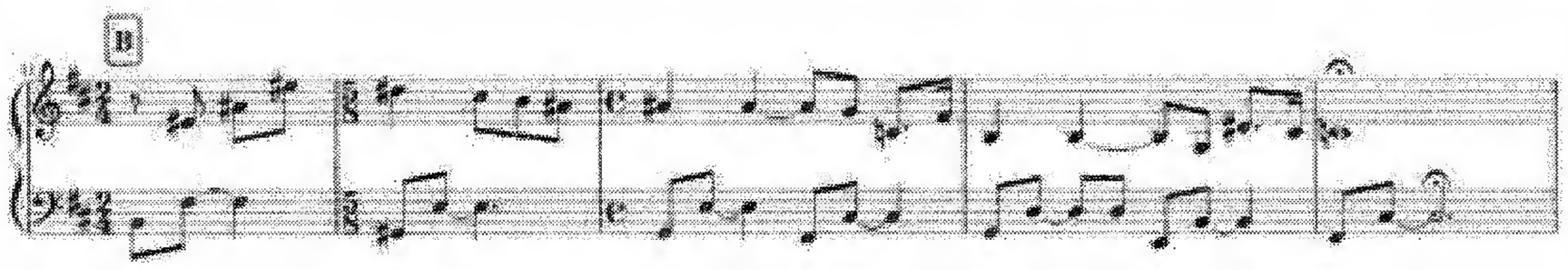
Cette interprétation est renforcée par la seconde phrase (0'10) qui, répondant à la première, procède de la même façon (Exemple 18). À la différence près que l'échelle de notes qui se dégage de la cellule mélodique terminant la phrase (*fa#, sol, la#, si, do#, (ré), mi*), est plus proche du mode typique de la musique juive, *Ahava Raba*[21]. Là encore, la superposition entre un trajet tonal à la main gauche et un jeu modal à la main droite créé une tension, entendue comme une dissonance brutale par une oreille occidentale.



Exemple 18 : seconde phrase, *Aurora* (0'10)

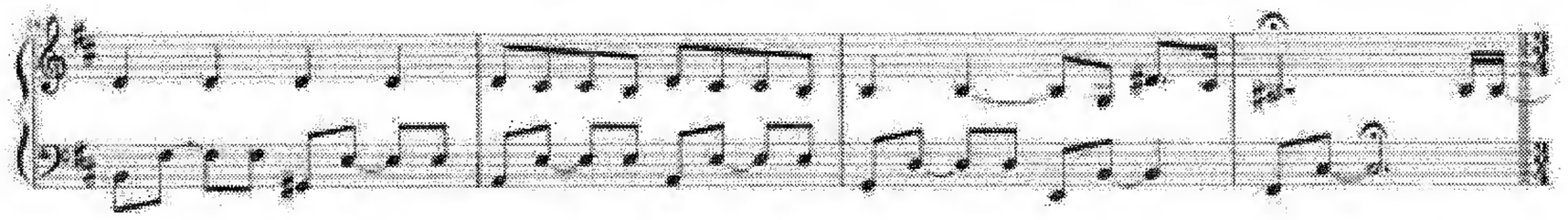
Tel un écho à une devise jazz recommandant de ne jamais jouer deux fois la même chose, la seconde section (B) rompt, du moins dans sa première phrase (0'22), avec le schéma diatonique du début des phrases de la section A (Exemple 19). On pourra d'ailleurs deviner une pratique habituelle des jazzmen, le jeu *out*. La succession des notes de la main droite amorçant la phrase (*mi#, la#, mi#, ré#*) est bien éloignée des accords suggérés à la main gauche[22].

La poursuite de la phrase voit l'oud rejoindre le piano dans un élan similaire à son commencement. Elle se termine finalement, à l'image des phrases de la première section (A), par une superposition du chemin harmonique occidental traditionnel à un mode différent. Il s'agit vraisemblablement du mode *Hijaz Kar*[23].



Exemple 19 : Section B, première phrase, *Aurora* (0'22)

La seconde phrase (0'34) conclut cette seconde section B. L'insistance sur la note *ré* précède une descente conjointe et consonante ponctuée par une nouvelle superposition évoquant à nouveau le mode *Hijaz Kar*. (Exemple 20).



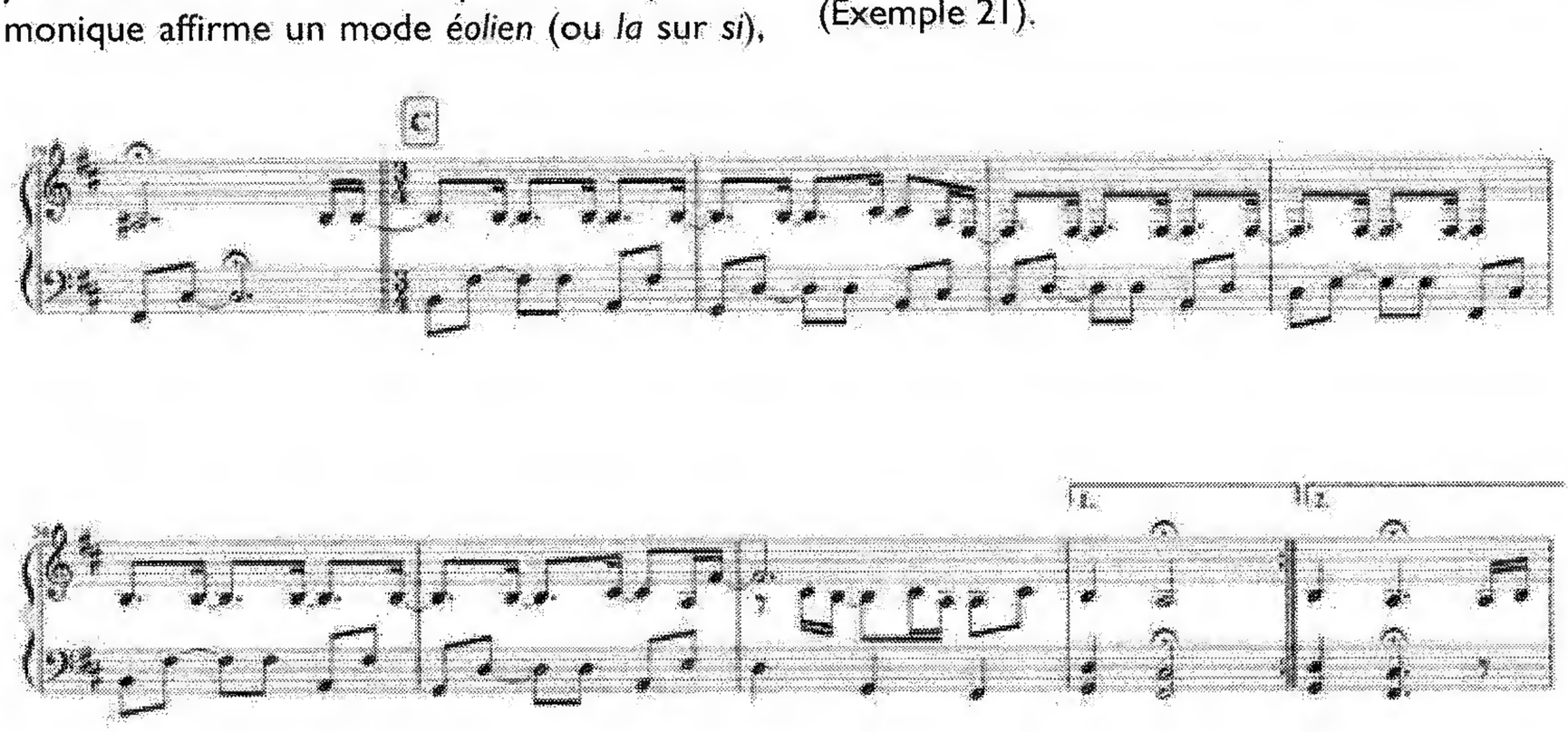
Exemple 20 : Section B, seconde phrase, *Aurora* (0'34)

En résumé, la première partie d'*Aurora* (A, B) peut être entendue comme un jeu de superpositions entre un chemin harmonique tonal à la main gauche, souvent suivi à la main droite dans l'amorce des phrases mais terminant sur des fragments modaux. Le dessin d'un trajet mélodico-harmonique tonal et consensuel est perturbé par ces ruptures mélodiques associées à des dissonances passagères, faisant toute l'originalité du début de cette œuvre.

4. Contours mélodico-rythmiques de la seconde partie : relâchement consonant

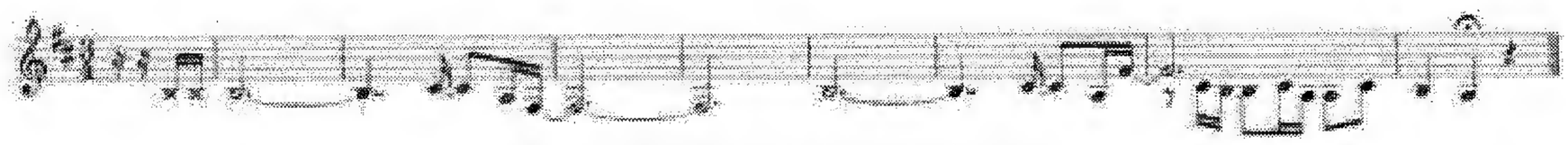
La seconde partie du thème d'*Aurora* (C, 0'45), est construite sur plusieurs ostinatos et répétitions de cellules mélodico-rythmique jouées à la contrebasse et au piano. Le trajet harmonique affirme un mode *éolien* (ou *la* sur *si*), notamment par le fait que l'accord *fa#* est mineur (*a contrario* de la première partie dans laquelle il est majeur).

Le piano joue des croches pointées double liées entre elles à la main droite tandis que la main gauche double la ligne de basse puis ajoute une note de l'accord correspondant. Le tout, en répétant les mêmes cellules rythmiques (Exemple 21).



Exemple 21 : Section C, *Aurora* (0'45)

Ce procédé d'écriture créé une homogénéité, un tapis sonore de notes entremêlées, consonantes, dégageant une mélodie très épurée que l'on pourrait transcrire par de longues tenues ponctuées de notes de transition (Exemple 22).



Exemple 22 : thème de la section C, *Aurora*

C'est cette partie qui sera le lieu d'une improvisation d'Avishai Cohen à la contrebasse, lyrique et consonante, sans risque ni perturbation. On soulignera que la technique de jeu utilisée par l'artiste est celle du *pizzicato*, technique que les contrebassistes de jazz utilisent à la place d'un jeu à l'archet.

5. Dialogue des cultures

Aurora est une synthèse des musiques constituant la formation et la pratique musicale de l'artiste. Né en Israël, il baigne dans la musique traditionnelle juive. Ayant étudié le piano classique, il étudie le jazz à New York et pratique la musique cubaine. Toutes ces musiques trouvent une résonnance plus ou moins prononcée dans l'œuvre. L'effectif instrumental d'*Aurora* fait montre d'un mélange de sonorités orientales (oud), occidentales (piano), jazz (technique de jeu de la contrebasse) et de musique latine (certaines percussions). L'organisation formelle de l'œuvre n'est pas sans rappeler l'organisation d'un standard de jazz (thème – improvisation – thème). Mais c'est principalement dans les dimensions mélodique et modale que se manifestent de subtiles influences. D'abord par les ornementations du piano/oud sur la mélodie, évoquant la musique orientale, puis par un jeu de superposition entre un parcours tonal à la main gauche du piano et des modes orientaux à la main droite. Ce procédé d'écriture peut être rattaché au jazz, dans lequel il est courant de superposer les modes et les tonalités.

C'est donc une rencontre entre des modes (*Ahava Raba*, *Hijaz Kar*), des sonorités orientales (oud) et ses modes de jeu (ornements) avec une écriture classique perturbée par des touches jazz qui marque la singularité et le dialogue entre les cultures dans l'œuvre d'Avishai Cohen. L'écoute de l'album entier confirme et précise la présence de traits musicaux caractéristiques d'identités musicales orientales et occidentales : il sera donc recommandé d'en faire une écoute approfondie.

V. JASSER HAJ YOUSSEF : *FRIGGYA*

Friggya est l'œuvre du programme comportant le plus d'éléments complexes à appréhender. Modalités, rythmes, harmonisation, interprétation mélodique et expressivité sont autant d'axes dignes d'intérêt et d'analyses au même titre que l'origine de certains éléments musicaux constituant l'œuvre, mentionnés dans l'entretien avec Jasser Haj Youssef. Autant d'axes à questionner pour le sujet qui nous occupe, le dialogue entre « Jazz et Orient ». Le présent article se limitera à l'étude de la forme, des rythmes, de l'interprétation mélodique et de la modalité.

ILLUSTRATION 4 : Yves Nivot,
Jasser Haj Youssef ® Festival du Violon, Luzy,
Février 2010

1. Effectif à mi-chemin des traditions.

Le quartet[24] (violon, piano, contrebasse, percussions) de Jasser Haj Youssef, semble à mi-chemin entre plusieurs traditions musicales. Jazz pour la contrebasse assurée par Christophe Wallem, le piano par Gaël Cadoux, la batterie par Arnaud Dolmen. Arabe pour les percussions traditionnelles (*daf*, *darbouka*) assurées par Youssef Hbeish et le violon[25] de Jasser Haj Youssef.

2. Organisation formelle

L'organisation de l'œuvre est claire : les deux premières parties du thème sont répétées deux fois, entrecoupées de transitions de 4 mesures. La dernière partie (C), plus courte, précède le chorus du piano pour s'achever par une courte coda.

0'00	0'32	2'06	2'14	3'16	3'27	3'58	4'04	4'23	4'33	4'40	6'11
Intro	A	Transition	A'	Transition	B	Transition	B'	C	Transition	Solo piano	Coda

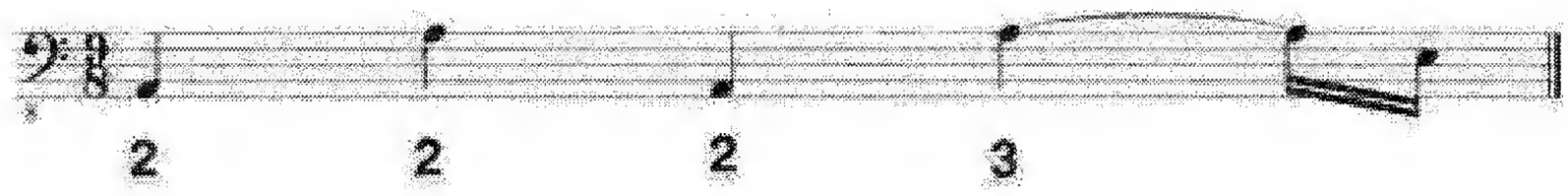
EXEMPLE 23: construction formelle de *Friggya*

On voit dans cette structure une rémanence de la forme thème – improvisation qui ne serait pas suivie d'un thème final, à la façon de *Caress*. Par ailleurs, aucun énoncé thématique répété n'est identique du point de vue expressif, mélodique, rythmique et même parfois du tempo.

3. Polyrythmie

Amorcée par un *la* joué au piano, l'œuvre s'ouvre sur une introduction mélismatique précédant le thème A, comme le décrit l'artiste lui-même, le tout dans un *Ad libitum free*. Le piano

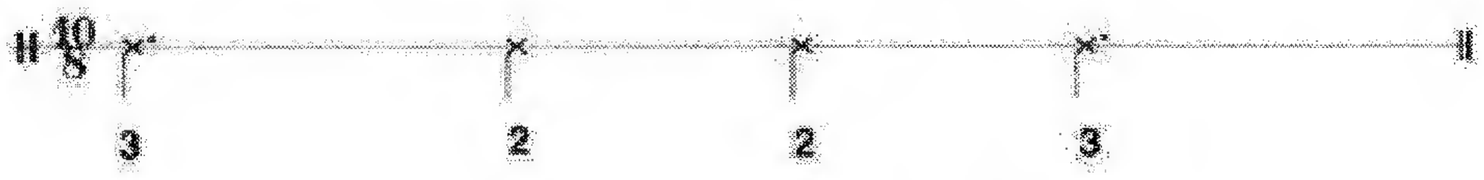
ponctue les phrases du thème sur la basse *la*, puis en accords plaqués ou égrenés. La transition (2'06) entre les deux thèmes est pulsée (autour de 130 bpm à la croche), le *daf* marque un rythme sur lequel s'appuie l'effectif entrant. C'est une mesure à 9 croches (2 + 2 + 2 + 3) qui se dégage soutenue par la contrebasse (Exemple 24) et les percussions tandis que le piano et le violon évoluent sur une temporalité qui semble différente (mesure à 4 temps) s'inscrivant dans la poursuite de l'*Ad libitum free* du premier exposé du thème. Se superposent donc deux sensations rythmiques.



EXEMPLE 24: section A', contrebasse, pattern type, 2'14

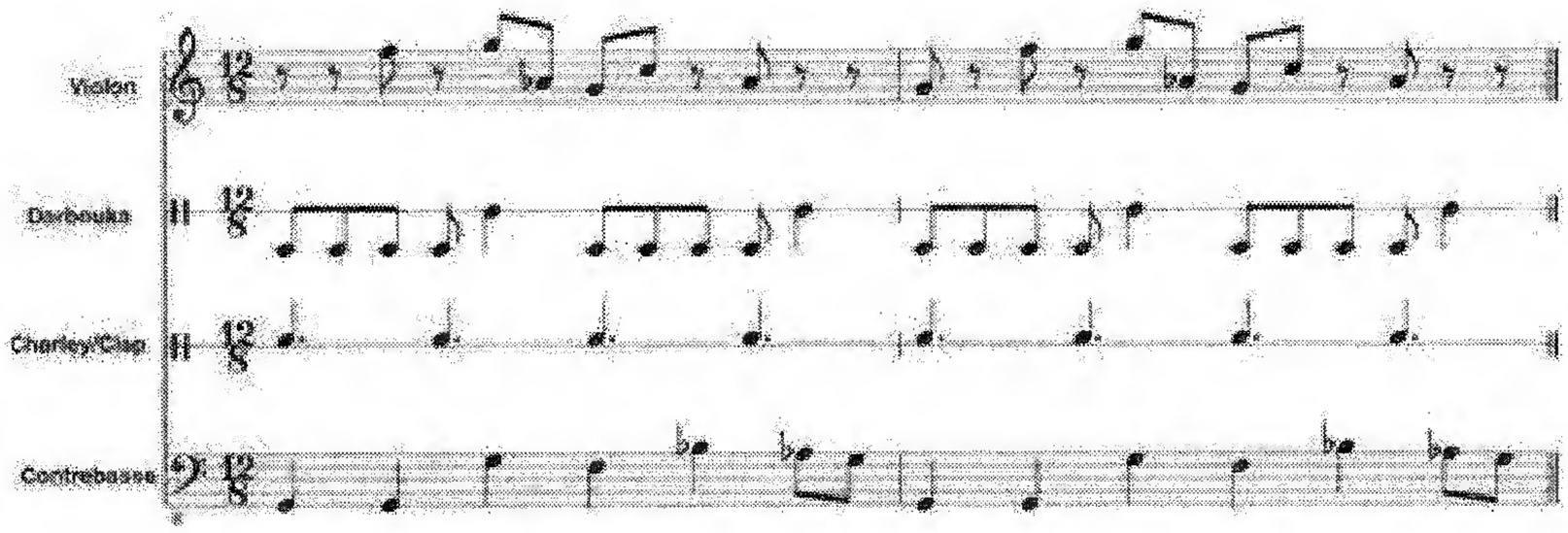
La transition vers la section B (3'16), dans laquelle le *daf* joue de façon plus marquée, est le lieu d'une accélération de la pulsation (environ 195 bpm à la croche). La superposition rythmique cesse à partir de cette section.

L'exposé de la section B (3'27) voit des ponctuations régulières du piano et de la contrebasse sur les premiers temps des mesures appuyer la sensation d'une mesure à 5 temps. Mais c'est à partir de la transition vers la reprise du thème (3'58) que la clave de cette mesure est marquée. Perçue à 5 temps, elle est construite à 10 croches (Exemple 25). Ce rythme, nommé *Jurjina*[26] occupe également la mesure du thème C. Le tempo de cette dernière section thématique est encore accéléré (à plus de 210 bpm à la croche).



EXEMPLE 25: section B', pattern type piano,

L'œuvre se poursuit avec le chorus du piano (4'40) sur un 12/8 polyrythmique sophistiqué dans lequel se superposent plusieurs motifs répétés et variés (Exemple 26) : en *pizzicati* au violon, un autre à la contrebasse, un dernier à la *darbouka* et le charleston associé à des battements de mains marquant immuablement chaque temps de la mesure.



EXEMPLE 26: transition vers solo piano, patterns type, 4'33

Cette polyrythmie déplace la sensation de la pulsation, tous les rythmes sont en dehors du temps à tel point que la pulsation, assurée par les battements de main, n'est plus perçue comme un repère mais en l'air[27]. Ce tapis sonore est le lieu de l'improvisation du pianiste, précédant la coda, jouée à l'unisson piano/violon.

Une telle polyrythmie est aussi bien présente dans la musique orientale, comme le souligne Jasser Haj Youssef[28], que dans le jazz moderne. La provenance des rythmes, en revanche, ne fait aucun doute sur l'influence orientale du compositeur.

4. Mélodie, expressivité

Comme nous le précisions, aucun énoncé thématique n'est identique. Le thème A est particulièrement orné, rendant même difficile la perception de son contour[29]. La proximité avec la voix chantée doit absolument être évoquée en regard des ornementations, des respirations des durées appuyées et des intervalles conjoints sollicités.

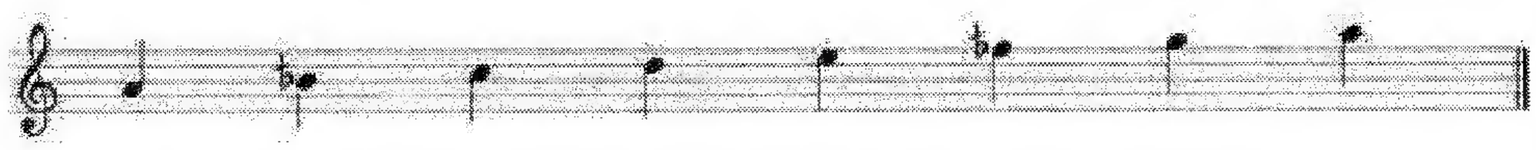
La reprise A', plus pulsée, poursuit cet élan. Ce n'est que dans la partie B (3'27) que le violon montre davantage de vélocité puis de virtuosité à partir de la transition vers B' durant laquelle l'artiste joue en double cordes. L'emploi de cette technique de jeu accroit l'expressivité de l'interprétation du thème B' qui déjà, par l'accélération du tempo et un jeu beaucoup plus détaché, tronquait avec la première partie (A, A') dans laquelle tout semblait lié. Une certaine tension est ainsi palpable jusqu'à la transition vers le chorus du piano, dans laquelle la pression redescend pour remonter à la toute fin de l'œuvre.

Cette description du cheminement de l'œuvre tend à montrer l'importance de la dimension émotionnelle de l'interprétation par l'artiste. Il sera ainsi très utile d'observer les interprétations vidéo de l'œuvre pour apprécier la façon dont le violoniste tunisien accompagne avec son corps ses gestes musicaux.

S'il serait mal venu de déterminer l'influence précise du jazz ou de l'orient de cette implication dans la musique, il est important de préciser que l'interprétation et l'expression musicale sont substantielles aux deux mondes musicaux.

5. Modalité et tempérament

Jasser Haj Youssef utilise un mode proche du *maqâm Husseini* sur *la* (Exemple 27). De fait, les notes *si et fa* deviennent *si♭* et *fa♭*.



EXEMPLE 27: transition vers solo piano, patterns type, 4'33

Mais il apparait que Jasser Haj Youssef oscille entre un *fa♮*[30] et un *fa♭*[31]. Sans pouvoir expliquer de façon certaine la raison du choix entre les deux *fa*, on peut en supposer une cause expressive.

Par ailleurs, la rencontre entre les quarts de ton et le tempérament du piano est soigneusement évitée par l'usage d'accords sus4. Une approche telle permet l'usage des modes orientaux par le violoniste. Et même si ce dernier qualifie cette solution de facilité[32], elle n'en demeure pas moins le moyen de faire cohabiter les modes orientaux avec un piano et ainsi faire vivre un dialogue entre les cultures.

6. Jazz et Orient

Jasser Haj Youssef est un jeune compositeur, qui forge encore sûrement son identité musicale. Pourtant, *Friggya* est le témoin d'un savant usage de composantes musicales d'horizons divers : rythmes et modes orientaux, harmonisation jazz, effectif instrumental puisant dans l'orient comme dans l'occident. La présence du jazz est également décelée dans l'idiome afférent entendu aussi bien dans les lignes de contrebasse que dans les accords et le chorus du piano.

Excellent dans une expression mélismatique proche de la voix, dans la première partie, ce qui frappe le plus est peut-être l'expressivité avec laquelle Jasser Haj Youssef survole l'œuvre en dépit de la complexité rythmique des différentes parties. Il semble que le violoniste tire profit de toutes les influences musicales qui l'inspirent pour construire une musique dans laquelle se rencontrent les cultures.

VI. MARCEL KHALIFÉ : *CARESS*

La lecture de l'effectif de *Caress* laisse transparaitre deux mondes musicaux. L'occident représenté par le piano, le vibraphone et la contrebasse (jouée *pizzicato*) puis l'orient avec l'oud et les percussions digitales. Si l'on signale que le contrebassiste Peter Herbert est un musicien de jazz et que les deux fils de Marcel Khalifé, Bachar (percussions, vibraphone) et Rami (piano) jouent dans le style aussi bien jazz qu'oriental, il devient passionnant d'étudier la façon dont l'artiste mélange les sonorités et les idiomes en présence.

ILLUSTRATION 5 :
كـ ل ثوم بـ ن عمرو
Marcel Khalifé, CC-BY-SA

1. Organisation formelle

L'organisation de l'œuvre penche du côté occidental par sa forme thème – improvisation – thème (Exemple 28).

0'00	1'42	1'52	2'02	4'27	4'37	5'55	6'03	6'51	6'59
Thème	Transition Oud	Pont	Improvisation vibraphone	Transition Oud	Improvisation piano	Transition Piano	Improvisation contrebasse	Transition Contrebasse	Thème

Exemple 28: construction formelle de *Caress*

Chaque improvisation est séparée par une transition identique sur le plan mélodique mais souvent exécutée par un instrument différent (Exemple 29).

Exemple 29 : thème de transition

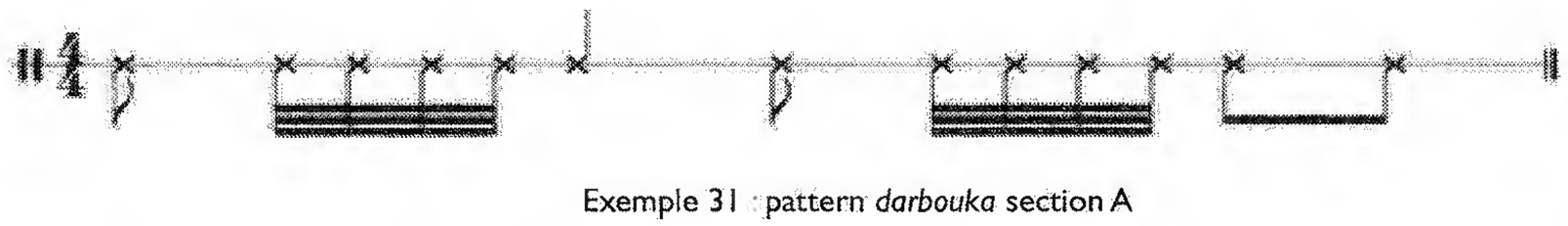
Le thème est construit en deux parties, chaque section est répétée deux fois (Exemple 30). Seule la première partie du thème est reprise pour conclure l'œuvre.

Partie	1ère partie					2e partie			
Section	A	B	C	D	A	A	E	C	D
Nb mes.	4+4	2+2	2+2	2+2	2+2	2+2	4+4	2+2	2+2

Exemple 30 : construction du thème de *Caress*

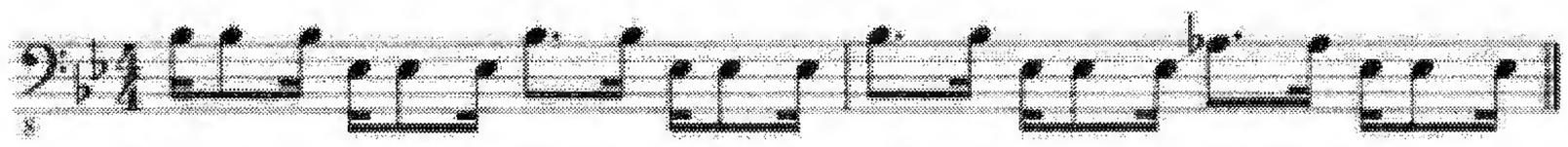
2. Tempo et *feeling* rythmique

Un tempo que l'on qualifierait de modéré (autour de 100 bpm) conduit l'œuvre d'une pulsation nette. Elle est soutenue dans la section A du thème par l'appui sur le temps et l'emploi de triples croches fréquentes à la *darbouka* (Exemple 31).



Exemple 31 : pattern *darbouka* section A

Etonnamment, sans pour autant choquer, la section C du thème est accompagnée à la façon d'un semblant de bossa nova par la contrebasse (Exemple 32) et le piano.

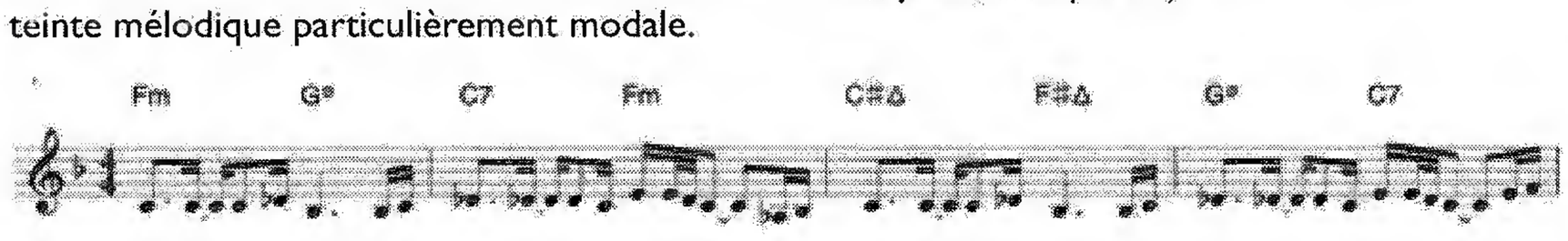


Exemple 32 : pattern contrebasse section C

Les phases d'improvisation sont soutenues par un ostinato identique au motif des transitions (Exemple 29). Il sera quelque peu varié, aussi bien mélodiquement que rythmiquement, à chaque changement d'improvisateur. Le statisme de ce motif autour des notes *sib* et *do* offre une teinte mélodique particulièrement modale.

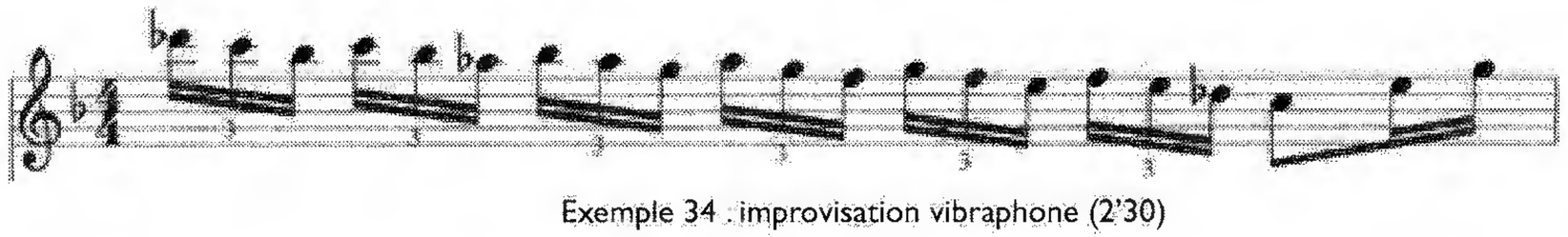
3. Parcours harmonique et modalité

Tandis que le thème se développe sur une échelle (*do, réb, mi, fa, sol, lab, sib*) proche du *maqâm Hijaz*[33], il est harmonisé avec des accords très jazz (Exemple 33)



Exemple 33 : thème principal section A (0'10-0'19)

Les improvisations sont polarisées autour de l'ostinato précédant chaque improvisation (Exemple 29). L'échelle employée par les solistes est identique à celle du thème (Exemple 34).



Exemple 34 : improvisation vibraphone (2'30)

On peut lire dans ce choix du compositeur la volonté de libérer l'expression des improvisateurs de toutes contraintes harmoniques[34] mais également celle d'une proximité avec la tradition orientale. C'est ainsi que l'on relèvera des passages très jazz au cours des chorus du piano[35] et de la contrebasse (Exemple 35).

Exemple 35 : improvisation contrebasse, 6'0

4. Dialogue des cultures

Caress marque sa singularité par un dialogue des cultures empruntant plusieurs chemins interdépendants. Le choix de l'effectif instrumental assemble des timbres occidentaux et orientaux impliquant une rencontre des sonorités forcément originale. Le thème joué à l'oud est construit sur un mode ancré dans l'orient, harmonisé avec des accords jazz que la contrebasse et le piano soulignent ; les percussions orientales, associées à un choix de rythmes ayant des affinités avec le jazz, font du thème un mélange des genres.

Mais Marcel Khalifé pousse ce rassemblement plus loin en laissant la liberté aux musiciens de s'exprimer dans leur propre idiome lors des improvisations. Le timbre du vibraphone évoque immédiatement le monde du jazz tandis que piano et contrebasse oscillent ainsi entre le *maqâm Hijaz* et des phrasés ancrés dans le discours jazz, incluant quelques chromatismes typiques.

Finalement, la singularité de *Caress* tient peut-être à la place des différentes identités musicales au cours de la pièce : ensembles dans le thème et évoluant de manière autonome au fil de l'œuvre.

(*) Professeur d'éducation musicale dans la région toulousaine.

Note

[1] L'histoire de l'artiste est relatée dans de nombreuses interviews et émissions, citons par exemple : « Ibrahim Maalouf : Les gens intellectualisent beaucoup trop la musique », *Tout et son contraire*, diffusée le 16 juin 2014, France Info, consultée le 22 juin 2014, disponible à l'adresse http://www.franceinfo.fr/emission/tout-et-son-contraire/2013-2014/tout-et-son-contraire-du-16-06-2014-06-16-2014-05-55 jusqu'au 2 décembre 2016.

[2] Le site de l'artiste résume les prix qu'il a obtenus : http://www.ibrahimmaalouf.com/bio, consulté le 22 juin 2014.

[3] Extrait de « Ibrahim Maalouf : Les gens intellectualisent beaucoup trop la musique », *Tout et son contraire*, diffusée le 16 juin 2014, France Info, *op. cit.*

[4] La forme de l'œuvre originale est composée de deux types de sections mélodiques qui suivent schématiquement l'ordre suivant : Intro A, A, B, A, B, B, A, Pont, A, Coda.

[5] Les thèmes sont interprétés par l'artiste de façon à être reconnus mais sont très ornementés et rarement joués deux fois à l'identique. On ne manquera pas de souligner une proximité avec l'interprétation jazz d'un thème.

[6] Seule la guitare jouera trois accords au cours de l'introduction (0'30) avant de rester sur *mib*.

[7] On pourra opportunément comparer l'attaque et le son d'Ibrahim Maalouf à celui de Miles Davis.

[8] Il s'agit précisément d'*overdubs* réalisés par Michael Jackson lui-même.

[9] Présentation du disque MAALOUF, Ibrahim, *Illusions*, 2013, label Mis'Ter Productions, à l'adresse : http://youtu.be/9Yvxv2gBKtE consultée le 19 août 2014.

[10] MAALOUF, Ibrahim, *Diagnostic*, 2009, label Mi'ster. Dans ses précédents albums, le trompettiste fait intervenir une section de trompette mais sans le procédé d'écriture répétition/amplification. Signalons également que dans l'album *Diagnostic*, les notes de disque ne mentionnent pas la présence d'autres trompettistes. Il est donc probable que la section de trompette ait été enregistrée par Ibrahim Maalouf lui-même.

[11] La tonalité de l'œuvre originale est *ré* mineur. Le thème original est transposé dans la tonalité de Maalouf, en *mib* mineur.

[12] La trompette est relevée en *ut*.

[13] Voir notamment : Laurent Aubert, « L'art du Maqâm », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 11 | 1998, mis en ligne le 14 décembre 2011, consulté le 22 juin 2014. URL : http://ethnomusicologie.revues.org/1636 et H. TOUMA, *La Musique arabe*, Buchet-Chastel, 1977 et TRAN VAN KHÊ, « MODES MUSICAUX », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18 août 2014. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/modes-musicaux/

[14] Le *maqâm Husseini* est volontairement présenté en *ré* afin d'en faciliter sa lecture.

[15] Voir TRAN VAN KHÊ, « MODES MUSICAUX », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], *op. cit.*, au sujet du ton disjonctif. Merci à Nicolas Martello pour les nombreux échanges et références fournies.

[16] Accords de guitare typiques du rock constitués de la fondamentale, de la quinte et de l'octave.

[17] Le relevé n'est donc qu'un ressenti et ne correspond peut-être pas à la façon dont l'artiste écrit les mesures. De la même façon, le relevé ne prétend pas être *la* solution, mais *une* solution de transcription.

[18] DENIS, Jacques, « Avishai Cohen, la basse promise », *Jazzman*, n°156, avril 2009, p. 26-30 : « *Avant de s'écrire sur disques (…) l'histoire d'Avishai Cohen s'écrit sur scène. Près de 150 dates en 2008 !* ». DUCLOS-ARKILOVITCH, Jonathan, « Avishai Cohen : le phénomène ? », *Jazzman*, n°147, juin 2008, p. 68-69 : « *Partout où il se produit, c'est la même rengaine. A Tokyo, à Montréal, à Johannesburg, Avishai Cohen et son nouveau trio font salle comble et électrisent les foules.* »

[19] COHEN, Avishai, *Songbook*, Vol. 2, 2012, p. 9 : « *Freely but keep pulse* ».

[20] *Idem*, p. 9-10.

[21] L'échelle qui se dessine est : *fa#, sol, la#, si, do#, (ré), mi*. Soit 1-2b-3-(4)-5-6b-7b soit le mode *Ahava Raba* couramment

utilisé dans la musique juive. Voir IDELSOHN, Avraham Zvi. *Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies*, Friedrich Hofmeister, 1914-1932, 10 vol., et http://borzykowski.users.ch/MCKlezmer.htm consulté le 18 août 2014.

[22] On soulignera ici l'influence possible de Herbie Hancock ou celle encore plus probable de Chick Corea qu'Avishai Cohen a accompagné pendant de nombreuses années.

[23] Le mode arabe *Hijaz Kar* est un *maqâm* proche du mode *Ahava Raba* aussi nommé *freygish* (1, 2b, 3, 4, 5, 6b, 7b) très utilisé dans la musique juive. La différence entre les deux modes réside dans la présence d'une deuxième seconde augmentée (1, 2b, 3, 4, 5, 6b, 7). Ce mode est aussi nommé phrygien #3 #7 Voir http://borzykowski.users.ch/MCKlezmer.htm consulté le 18 août 2014.

[24] Le mot quartet est conservé même si deux ou trois musiciens assurent la partie rythmique.

[25] Alors que le reste de l'album *Sira* est interprété à la viole d'amour, le titre Friggya semble être joué au violon.

[26] La clave du *Jirjuana* (3 + 2 + 2 + 3) pourra être travaillée avec les élèves à partir de celle de *Mission impossible* qui est également construite à 10 croches mais dont les appuis sont disposés différemment (3 + 3 + 2 + 2). Cela peut être une bonne entrée dans la compréhension des mesures composées.

[27] La sensation rythmique perçue est proche d'un 6/4 dont le premier temps serait sur la 5e croche de la mesure à 12/8.

[28] Voir l'entretien avec l'artiste dans le présent dossier.

[29] On recommandera, dans cette perspective, la consultation et l'écoute attentive de différentes versions de l'œuvre afin de percevoir quels en sont les contours mélodiques forts et les ornementations. Voici quelques liens, http://youtu.be/2nCvs3L6mV0, https://vimeo.com/38082927, http://www.dailymotion.com/video/xwohyb_jasser-haj-youssef-teaser-nouvel-album_music?start=81 consultés le 29 août 2014.

[30] Notamment dans le A à 0'34, 0'42, 0'48, 0'52.

[31] Notamment dans le A à 1'27, 1'39.

[32] Voir l'entretien avec l'artiste dans le présent dossier.

[33] L'échelle du *maqâm Hijaz* est : 1, 2b, 3, 4, 5, 6b, 7b.

[34] Cela n'empêche pas quelques phrases arrangées durant l'improvisation du vibraphone en particulier. Notamment à 1'53, 2'07, et 4'23 impliquant un échange avec l'improvisateur, ou encore à 2'32, 3'10 et 3'49.

[35] Notamment à 5'10, 5'19, 5'41.

Jean-Luc Roth (*), Muriel Joubert (**)

Être libre dans l'expérimentation :

entretien avec Jasser Haj Youssef

Choisir ou non la monodie : quelles sont les raisons qui dictent ce choix ?

Je n'ai jamais pensé à cette question, car je ne vois pas les choses de cette manière. Je fais des choix par rapport à la musique qui me touche : cela peut être le choix d'une seule ligne, ou d'un canon par exemple. C'est aléatoire, en fonction de la sensibilité que la musique dégage. Par exemple, en ce moment, je suis sur une écriture à plusieurs voix avec un orchestre à cordes, un piano, un théorbe, des voix, etc. Mais en même temps je peux être sur une mélodie (voix avec viole d'amour à l'unisson et un peu de théorbe pour des soutiens rythmiques), sans harmonie. C'est le sujet, le thème et la sensibilité qui priment.

Quelle définition du jazz faites-vous ?

Je vais faire une définition plus large, ou plutôt celle qui me plaisait quand j'ai découvert le jazz. Au départ, ce qui m'attirait beaucoup dans le jazz, c'était cet esprit de liberté, de révolution, le fait de proposer des choses *contre* ce qui existe ; cela correspond à l'histoire du jazz (les *worksongs*, le blues, la naissance du jazz…), à l'apport des êtres humains sur cette musique, au rapport très clair entre la vie sociale et la musique. J'aime cet aspect car je le retrouve beaucoup dans les musiques traditionnelles, et un peu moins dans la musique classique. Le jazz reflète vraiment un besoin social, collectif, ou personnel. Pour moi, le jazz, c'est cela, c'est la part de liberté (oser faire des choses contre ce qu'on nous a appris à l'école) : c'est ce que j'ai essayé de faire naturellement (jouer avec un autre son par exemple…).

Votre projet de thèse de doctorat se penche sur les différents types de confrontations de langage que l'on peut avoir entre les différentes cultures musicales. Quelle est votre hypothèse de départ ? A quelles conclusions souhaitiez-vous aboutir ? L'étude théorique de ces corpus très différents vous aide-t-elle à trouver des solutions pour vos propres musiques ?

Concernant le départ de cette thèse, c'est très simple. J'étais en Tunisie. J'ai eu une formation assez solide en musique arabe classique, mais aussi en musique arabe traditionnelle, grâce à mon père, parce que ce ne sont pas des musiques que l'on étudie à l'école. Et je trouvais que ces musiques n'étaient pas assez mises en valeur. J'aimais beaucoup la musique traditionnelle ; quand on la jouait, je crois que je la comprenais mieux que les amis de ma génération. J'ai découvert le jazz par hasard. Un ami, à l'Institut supérieur de musique de Sousse, m'a proposé de venir jouer du violon avec eux, dans du jazz dit « ethnique ». Je ne connaissais pas le jazz, mais j'écoutais autre chose (du raï, des musiques qui mélangent les instrumentations). A l'écoute du jazz, j'ai trouvé que c'était une musique encore plus ouverte. J'ai commencé à aller dans les festivals de jazz, faire des interviews avec des musiciens qui faisaient du jazz. Je devais faire un mémoire de fin d'étude. J'ai choisi de travailler sur la rencontre possible entre le jazz et la musique traditionnelle. J'ai senti qu'il y avait des points communs. Je le sentais déjà lors de ma pratique personnelle, car je commençais à utiliser un peu les deux langages. Je n'avais pas vraiment de références : mon bagage de musique trad. ou orientale large, ma technique de violon occidentale européen que je commençais à travailler à l'époque, et les structures harmoniques dans lesquelles je me retrouvais. Cela m'a permis de mieux travailler et comprendre le jazz, et de faire le tour sur les musiques traditionnelles. Même les ethnomusicologues semblaient « fragiles » quant aux définitions, sur les notions de « populaire », « traditionnel » ; ils venaient souvent à la maison pour discuter avec mon père, pourtant non diplômé, mais qui menait beaucoup de recherches sur le sujet, pour des enregistrements d'émissions qu'il faisait.

Mon idée de départ était de trouver un langage commun qui réunissait les langages traditionnels orientaux et le jazz. J'aurais voulu arriver à cette conclusion. Mais sans doute étais-je naïf. Ces recherches ont duré longtemps. Mais comme j'étais plus intéressé par l'expérimentation, je me suis éloignée de la rédaction de cette thèse. Je me trouvais plus libre en Tunisie, avec un travail sur le terrain. Pourtant, je suis parti plusieurs fois de mes recherches pour expérimenter (la gamme blues ; les rencontres harmonique et modale, sujet sur lequel j'ai eu des réponses par des entretiens ou des analyses personnelles). Mais il y eut une petite incompatibilité : j'étais entre le travail scientifique où l'on doit répondre à des normes et le travail de créateur. J'ai préféré avancer de manière expérimentale et technique, pour éventuellement revenir ensuite à la rédaction.

Dans vos pièces, la superposition de tempéraments différents (quarts de ton de la viole et piano) ne semble pas poser de problèmes. Comment gérez-vous l'univers non tempéré pour le piano ?
Il y a plusieurs éléments. Le problème ne vient pas de l'instrument, violon ou piano, mais de la personne qui joue. Il y a d'abord la musique à jouer. Tu peux demander au pianiste de jouer de telle manière, mais parfois tu fixes moins les choses, le pianiste a une personnalité et saura jouer. Mais cette musique est récente, sans beaucoup de tradition, et notamment sur le tempérament, qui est d'ailleurs le sujet le plus sensible. Car rythmiquement, il n'y a pas de souci, pour l'instrumentation non plus, pour la forme non plus (thèmes, solos). Mais il y a le choix des modes qui sont plus ou moins tempérés pour que ça colle avec les instruments, pour que l'on puisse appliquer les cadences de musique classique, par exemple.

Ce que j'entends dans *Friggya*, c'est que vous êtes sur le mode Husseyni sur *la*, avec un *fa* flottant (parfois demi # parfois naturel) et un *si* qui est toujours demi bémol ; or le piano joue beaucoup d'accord en Sus4, genre *sol do ré*, pour éviter les notes « qui fâchent » (le *si* ou le *fa*).
C'est la solution la plus facile. Mais comme je n'aime pas tendre vers la facilité, ce n'est donc pas le morceau idéal pour parler de confrontation entre tempérament égal et tempérament de ce mode là. Cela fait partie d'une de mes premières compositions, qui n'était pas au départ destinée pour être jouée au piano (je l'ai composée dans une tradition purement orientale disons ottomane). Ensuite j'ai essayé de l'adapter avec la présence du piano. Comme la forme de ce morceau est assez claire, définie, ce n'était pas le morceau idéal pour faire beaucoup de recherche de rencontres harmoniques ; la présence modale est très forte. Dans d'autres morceaux, c'est différent. Par exemple, dans un autre projet, *Last Night In Tunisia*, que j'ai fait avec Geoffroy de Masure, (harmonisation des Muwashshah[1]), on est allé plus loin dans l'harmonisation que les Sus4 : on travaille aussi sur les contrepoints, sur les voix ; un peu ce que l'on trouve dans la musique baroque, mais aussi dans la musique orientale, lorsque sur un canevas tout le monde tourne autour de la même ligne mélodique en faisant des phrases differentes, et là ça frotte ou ça ne frotte pas, et cela donne peut donner des résultats harmoniques très riches.
Pour *Friggya*, l'harmonie reste assez proche de ce que les orientaux utilisent chez eux lorsqu'ils ont ce genre de mode.

De quelle manière concevez-vous le rythme et la métrique dans *Friggya* ?
En 3 parties. La 1ère, *ad libitum*, *free*, puis à l'entrée de la percussion et de la contrebasse, ces dernières jouent un rythme à 9 croches (2 + 2 + 2 + 3), qui se superpose à la mélodie, fonctionnant elle-même sur un cycle de 9 mesures à 4 noires ; on a essayé de trouver des rythmes de 9 temps qui pouvaient fonctionner en polyrythmie, sans nuire à l'esprit de la pièce. Cette première partie est un peu ottomane, avec beaucoup de respirations, avec un certain type de percussion aussi, avec du son, de la résonance. Pour la 2e partie, j'ai utilisé le *Jurjina* (3 + 2 + 2 + 3).

Le *Jurjina* a-t-il un rapport avec la Géorgie ?
Il se trouve que j'ai des origines de là-bas, et c'est le rythme populaire (des mariages par exemple) du peuple laze d'où ma famille vient, que je ne connaissais pas. Je l'ai découvert dans un muwashshah, qui venait d'Irak, que j'ai chanté à 14 ans pour passer un concours.
Les Irakiens le jouent à 5 (et je le sens de cette manière aussi) : ce n'est ni binaire, ni ternaire, c'est une vraie division, entre 5 et 6. Il y a deux unités qui accélèrent pour faire le lien avec la troisième partie, en 12/8, qui est inspirée des musiques gnawa[2] ; mais pour moi c'est plus de la musique stambeli.

Et en ce qui concerne les frappes de main ?
Il n'y a que la frappe de main qui est sur le temps, les autres rythmes sont tous en l'air, il n'y a rien sur le temps.

Comment pourriez-vous caractériser la perception du temps dans la musique orientale ? Cette temporalité est-elle la même que celle du jazz ? Comment les deux peuvent-elles se fondre ou au contraire s'opposer ?
Dans les musiques classiques arabes, on est souvent sur le temps, alors que dans les musiques traditionnelles et encore plus du Maghreb, il y a beaucoup plus de richesse, d'où mon choix d'aller davantage vers des musiques traditionnelles. Par exemple, pour le dernier rythme de *Friggya*, les grands musiciens classiques arabes ont des soucis pour le jouer, car ils ne voient pas les levées.

Et concevez-vous le temps musical de manière linéaire ? Ou statique ?
Selon les formes et les époques, c'est différent. A la différence d'il y a sept ans, je n'ai plus peur aujourd'hui de prendre mon temps, de m'installer,

de respirer. S'il y a du silence, je l'assume, sans mettre trop de choses non plus. Quand je fais des répétitions avec des musiciens orientaux, on prend vraiment beaucoup le temps, on boit le café... Mais après, quand on joue, c'est peut-être grâce au temps qui donne l'impression d'avoir été perdu que la musique sonne de cette manière.
Au contraire, après deux ou trois heures de répétition en jazz, tout est clair !
Il y a aussi parfois des formats à respecter aussi, même si je n'en tiens pas toujours compte (morceaux longs ou courts). Aujourd'hui, je veux prendre le temps comme il est, et l'assumer. Je peux avoir un solo de 15 mn ou plus sans être gêné.

Pourquoi le choix de la viole d'amour ? Et pas un instrument oriental, par exemple ?
Déjà, j'ai commencé par le violon, qui n'est pourtant pas un instrument inventé par les Orientaux. Après, ce fut davantage une recherche sonore personnelle. À 19 ans, j'ai écouté un violoniste qui jouait d'un instrument à cinq cordes. Je voulais donc un instrument à cinq cordes pour avoir un espace sonore plus large, et je suis venu à la viole d'amour un peu par hasard. J'ai commencé à l'accorder de différentes manières. J'ai commandé des cordes spécialement pour l'instrument que j'avais, car je ne l'accorde pas de manière traditionnelle (pas en arpège de *ré*, mineur ou majeur), mais je l'accorde quasiment à la quinte, et à la quarte dans l'aigu. Je ne regrette pas du tout le choix, car je n'avais pas beaucoup de références (les références que j'avais écoutées étaient Vivaldi, et elles ne m'intéressaient pas du tout). J'ai donc choisi la viole d'amour pour expérimenter des sons. Je n'ai aucun modèle, je n'ai jamais pris un cours. Cela correspondait très bien à ma personnalité, le fait de chercher et de ne pas se limiter à quelque chose, pouvoir l'accorder comme je le souhaite. Par exemple, au violon, il y a tellement de références qu'il est difficile de trouver sa voie sans tomber dans ce qui a été déjà fait. Finalement je trouve, par le son, la viole d'amour encore plus proche des musiques orientales (le rebab ou le kemanche[3]) que les violons modernes. A l'époque de la colonisation, ceux qui sont arrivés sont venus avec un violon ou un violoncelle, mais ils auraient pu arriver avec une viole d'amour.

Illustration : Jasser Haj Youssef à la viole d'amour

Dans la composition, quel est le point de départ ? Une formule mélodico-rythmique sur laquelle les différents instruments se greffent ? À quel moment vient la dimension harmonique ?
Pour *Friggya*, c'est presque ça, mais ce n'est pas représentatif de tout ce que je compose. Si je prends *Seven Secrets*, c'est l'inverse : c'est une ligne de basse qui a donné naissance à une harmonie, qui a donné elle-même naissance à un thème. C'est un morceau où tout a été conçu en même temps. Dans *Friggya*, c'est parti de la mélodie et du rythme qui ont déterminé ensuite les interventions du piano.

Pour *Seven secrets*, il semble donc que la grille soit quasiment le premier élément de la *composition. Pour Doulab aussi ?*
Pour Seven Secrets, c'est assez proche d'une composition de musique de jazz classique : une harmonie, avec un rythme en 7 temps et une basse assez lente. Une construction verticale. Pour *Doulab*, c'est comme *Friggya* : ce sont les deux morceaux les plus trad. de l'album, dans deux modes assez typiques, très anciens, répandus en Orient. Je ne voulais surtout pas toucher à la richesse du langage oriental pour donner la place à l'harmonie.

Que signifie Friggya ?
Afrique en arabe classique c'est Ifriqya. J'ai supposé une proposition bédouine du mot Ifriqya qui donne Friggya

Sira peut signifier biographie. *Friggya* est-elle liée à votre aubiographie ?
Sans le vouloir au départ, il se trouve que, sur un plan proprement musical, *Friggya* trace vraiment l'arrivée de mes grands-parents. On commence par le mode le plus populaire de là-bas, avec le rythme *Jiurjina* (chez les laze, dans le Sud de la Géorgie, et au Nord de la Turquie) pour arriver sur une musique afro du Maghreb. C'est comme un parcours, que la musique a fait naturellement, sans que j'en aie conscience.

Que pouvez-vous dire sur les orientations prises par chacun des musiciens proposés au Baccalauréat 2015 (Ibrahim Maalouf, Avihai Cohen, Marcel Khalifé, Rabih Abou-Khalil) ?
J'ai la chance d'avoir rencontré les quatre. Je pense qu'on ne peut pas réduire pour chacun une orientation, différente d'un album à l'autre. Je vais parler d'une manière très générale, qui

concernera parfois un seul style de l'artiste. Si je résume chacun : Rabih est un des premiers connus en Europe, et pour moi, sa démarche aux rythmes complexes – par rapport aux rythmes européens – est à l'image des musiciens du Oud, qui jouent avec un plectre, et donc avec des rythmes longs et courts. C'est facile de commencer une musique de ritournelle. Cela tourne autour d'une rythmique qui est liée au fait qu'il joue du Oud.

Avishai Cohen est peut-être le plus jazz des cinq. On s'est rencontré plusieurs fois. Il joue beaucoup en trio. Même si maintenant il fait des expériences avec des cordes.

Marcel Khalifé est plus un chanteur engagé, et je ne connais pas vraiment son travail lié au jazz (peut-être dans la forme, par l'improvisation).

Avec Ibrahim Maalouf, on se connaît assez bien, on a joué ensemble. Il a fait des choses assez variées : on peut y trouver des éléments jazz, rock... La 1ère fois que j'ai écouté son 1er album (par extraits), ce n'était pas du tout jazz, mais plutôt traditionnel. C'est le plus difficile à résumer. L'âge est un élément à prendre en compte pour cette réponse : il est plus facile d'identifier un musicien qui a 20 ans de carrière. Avec Ibrahim, on est de la même génération, et je pense que je pourrai mieux résumer son style plus tard.

Vous avez déjà rencontré une somme impressionnante de grands noms de la musique. Avec quel autre artiste aimeriez-vous fonder vos prochains projets ?

J'ai une grande chance. Très souvent, lorsque je ne connais pas la personne que j'aime, je finis par la rencontrer et travailler avec elle. Par exemple, il y a trois ans, ce fut le cas de Simone Kermes, une soprano allemande : je n'ai jamais entendu une voix lyrique pareille. J'aimais vraiment ce qu'elle faisait. Et là je me retrouve à composer pour elle.

Un nom me tient vraiment à cœur depuis plusieurs années : Bulent Ersoy, une chanteuse turque qui doit avoir 55 ans, qui est devenue la chanteuse la plus populaire (elle a fait beaucoup de variété, ce que j'apprécie moins). Quand elle chante dans la tradition ottomane classique, c'est une des choses les plus fortes. J'aurais envie de jouer avec elle, seulement avec ma viole d'amour.

(Propos recueillis par Jean-Luc Roth, le 20 mai 2014)

(*) Professeur agrégé, joueur de Oud

(**) Docteur en musicologie et professeur agrégé à l'Université Lumière Lyon 2

Notes

[1] Il s'agit d'une forme vocale de la musique savante arabe, apparue tout d'abord dans la tradition arabo-andalouse.

[2] Les Gnawas sont les descendants des esclaves noirs installés au Maroc. Leur musique au rythme très complexe vise entre autres à parvenir à l'état de transe. La musique Stambeli en est une version tunisienne.

[3] Petite vièles dont la pique, repose sur le genou de l'instrumentiste. L'archet est tenu avec la paume tournée vers le haut.

Jean-Luc Roth (*), Muriel Joubert (**)

« La tradition n'existe pas, c'est une chimère » :
entretien avec Rabi Abou-Khalil

Y a-t-il eu, au cours de vos études ou lors du début de votre carrière des découvertes particulières qui ont constitué une sorte de « déclic » pour l'orientation que vous avez prise ?
C'est venu, je crois, de la maison. Ma mère écoutait toujours Franck Sinatra, et mon père de la musique arabe. En plus, grâce à la radio ondes courtes de mon père, j'ai écouté de la musique chinoise, ainsi que japonaise (le théâtre *Kabuki*). Cela a changé des choses en moi : je trouvais cette musique insupportable, mais en même temps je voyais des gens complètement touchés par elle, et je me demandais comment c'était possible. C'est quelque chose d'important : dans toutes les cultures religieuses – à prendre dans un sens très large [les cultures dogmatiques] –, les gens ne se disent jamais que les autres sont comme nous, qu'ils parlent de nous comme nous parlons d'eux.
Après, au conservatoire à Beyrouth, j'ai étudié la flûte et le Oud. On nous incitait aussi à prendre comme instrument secondaire un instrument classique. La plupart prenaient le piano mais pas moi car je n'ai jamais vraiment aimé le piano ; j'ai donc choisi la flûte (j'écoutais Jethro Tull). Ma première rencontre avec la musique occidentale fut Franck Zappa avec *Absolutely free*. Je trouve que c'est l'un des plus grands compositeurs du XX^e^ siècle ; il est mon idole encore maintenant.

Quelle définition du jazz faites-vous ?
Rien du tout. Les gens croient parfois à une décision consciente de ma part. J'ai toujours aimé le jazz. Les deux premiers disques que j'ai achetés avec mon argent de poche, à 11-12 ans étaient *Absolutely free*, que j'ai déjà signalé, ainsi que Thelonius Monk, *Criss Cross*. Quand je suis venu en Europe, j'ai voulu jouer avec des musiciens de jazz car ils étaient les plus ouverts. Mais je n'ai jamais « pensé ». Je suis tombé dans le jazz comme « la Vierge à l'Enfant » [*zu etwas kommen wie die Jungfrau zum Kind*, expression allemande qui signifie « recevoir quelque chose par l'opération du Saint-Esprit] [éclats de rire]. Ce n'est pas conscient. Il y a une définition du jazz qui souligne l'harmonie comme paramètre central, mais que je n'utilise pas.

Vos pièces empruntent-elles parfois au répertoire traditionnel ou bien sont-elles tout le temps des créations (et parfois à la manière du folklore « imaginaire » de Bartók ?) ?
Je ne réfléchis jamais à cela. Je ne réfléchis pas à si ce que je suis est un peu trop jazz ou autre. J'écris ce que je sens. J'ai d'ailleurs rarement fait des reprises de thèmes arabes.

Vous optez pour la monodie dans une grande partie de vos musiques, malgré l'entremêlement des styles. Quel sens donnez-vous à la monodie ?
Il ne s'agit pas de monodie. Une monodie, c'est quand on joue tous la même chose. Dans ma musique, ce n'est pas le cas. Tout le monde ne joue pas la même chose. Chacun joue des rythmes différents, avec des dissonances fugitives. Le bassiste par exemple fait des accents, d'autres des mordants. J'essaie d'éviter la monodie.

Tout cela est écrit ?
Oui, tout est écrit, mais les choses changent dans l'improvisation bien sûr. Mais, pour revenir à la monodie, je m'ennuie très vite si tout le monde joue la même chose. Dans la musique occidentale, le plus important c'est l'harmonie, la dynamique et la mélodie. Le rythme y est moins développé. La musique arabe est d'abord vocale : les instruments se sont émancipés de la voix assez récemment. La dynamique dans la musique arabe est secondaire ; et c'est d'ailleurs pareil avec le jazz, jusqu'au be-bop notamment. Cette absence de dynamique dans la musique, ça manque : et en plus, ils jouent tous la même chose, une même ligne horizontale ! C'est pourquoi dans ma musique, j'utilise le rythme comme un moyen d'expression.

Justement, d'où tirez-vous les rythmes complexes qui caractérisent votre style ?
Ils s'imposent à moi. Les gens croient toujours que je réfléchis au préalable à quelque chose de très « smart », en quelque sorte. Par exemple, pour des pièces comme *Shrilling Chicken* [*Hungry People*, 2012, label World Village France], j'ai passé plus de temps à savoir comment l'écrire, que de le jouer directement. D'ailleurs, tu peux arriver à tous les nombres, à tous les rythmes que tu veux avec les 2 et les 3. Quand on comprend la différence entre le 2 et le 3, dans le groove, on peut jouer n'importe quoi. Mon père était poète. Je viens de la poésie, où l'on ne parle jamais en 4/4, mais on parle en 3 et 2. La poesie est donc

toujours en 3 et 2, mais on écrit la musique en 4. C'est pourquoi j'ai pu travailler avec des chansons portugaises, même si je ne parle pas la langue.
La musique orientale a quelque chose qu'on appelle le pattern (iqâ[1] en arabe). Dans le jazz, il n'y a pas de pattern mais plutôt le « swing ».

Est-ce que vous jouez d'abord ou est-ce que vous écrivez à la table ?
Les deux. Tout dépend si j'ai mon instrument ou non. Je peux écrire quelques notes, ici et là. Je n'aime pas être trop « spirituel » ; je préfère considérer les choses de manière « sensuelle », je trouve la sensualité dans ce qu'on appelle la spiritualité, et certes cela devient plus profane, mais les choses ont une certaine vie.

Comment écrire pour quatuor ou pour orchestre, quand on joue du oud ? Faut-il trouver un autre mode d'écriture ?
C'est dans ma tête. Je vois et j'entends les couleurs, celles de l'orchestre. J'essaie de réaliser des rêves. Par exemple, je suis en train d'écrire une messe : il y a des choses incroyables, comme la *Messe en si* de Bach. Je crois que je peux dire quelque chose avec ma musique dans ce genre là. Je peux jouer avec les couleurs, mettre du rythme dans les flûtes, par exemple.

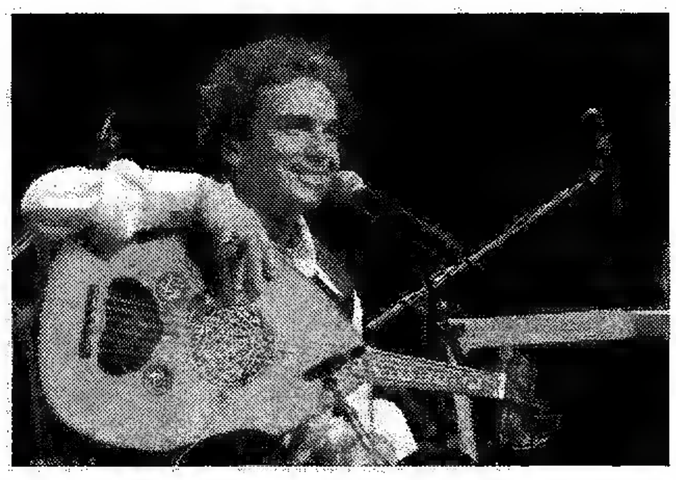


Illustration : Photo de Rabih Abou Khalil et son oud

Pour la pièce choisie pour le Baccalauréat 2015, *Mourir pour ton décolleté*, y a-t-il un texte ou une image qui en est l'origine ?
[*Grand éclat de rire*]
C'est toujours un peu difficile de parler de cela. Le début de l'art, c'était le sexe, la vénus. Je crois que c'est au centre de la culture, même de la culture religieuse. Mais le principe, c'est que l'art, et la musique en particulier, est une machine pour rêver. Les images du compositeur ne correspondent pas forcément à celles de l'auditeur. Mais cela n'est pas un problème. Les gens rêvent ce à quoi ils veulent rêver. C'est comme l'amour. Chacun a ses images et ses rêves.

Il y a très peu de texte chanté dans vos morceaux. Pour quelles raisons ? Dans l'album *Songs for Sad Women*, par exemple, ne peut-on pas dire que le duduk[2] sonne comme un chant humain ? Attribuez-vous cette même fonction à d'autres instruments ?
Toujours. Je parlais de Wadih Al-Safi, qui est mon idole. C'est lui qui disait qu'on parlait de lui comme d'un traditionnel, et que cela le fâchait. Quand il était à Paris pendant la guerre, j'étudiais « Musique et Musicologie » à Munich, et je voulais écrire sur lui. Mais c'était impossible cependant de parler de sa musique avec lui. Il m'a demandé un jour de jouer. J'ai joué, et il m'a dit « mais c'est impossible à chanter, c'est nul ! » Et je pense souvent à cela, à ce qu'il m'a dit : « Si quelqu'un ne peut pas chanter quelque chose, alors ça ne peut pas toucher ». Je pense plus à des paroles d'ailleurs. Pendant mon enfance, j'ai éte entouré de gens qui parlaient de poèmes. Et j'ai toujours des poèmes et le rythme des poèmes dans la tête.

Votre musique est jouée dans le monde entier aujourd'hui. Pensez-vous que les subtilités modales que vous gardez de la tradition orientale puissent être perçues par le plus grand nombre ?
Aujourd'hui, quand on parle de Bartók, on ne parle pas de la musique traditionnelle hongroise. J'aime bien qu'on ne parle pas toujours de la tradition. Naturellement je viens de là, d'une tradition, et on me reconnaît par cela, mon accent est toujours là. J'ai fait un enregistrement avec Jim McNeely (arrangeur de Stan Getz), pianiste. Il m'a appelé et a voulu jouer certains de mes morceaux. Je lui ai dit que la seule chose qui m'intéressait était qu'il traite ce que je proposais comme du jazz. Les accords, les harmonies, je ne suis pas contre, mais je ne les sens pas, je n'entends pas les tensions, les relâchements dans les harmonies… c'est une tradition que j'ai apprise, mais je ne sens pas tout cela. Et cela m'intéresse. Il a choisi plusieurs morceaux et a mis des harmonies. C'était très chouette d'écouter ma musique comme si c'était du jazz.

Vos albums et vos concerts révèlent une multiplication d'expériences différentes avec des instrumentistes et des styles extrêmement variés. Quelles sont les autres rencontres que vous imaginez ?
Je ne cherche pas, je trouve. Je trouve des personnalités. Je ne veux pas travailler avec des instruments, avec des styles. Je travaille avec des personnalités musicales. Par exemple, pour le disque avec Ricardo Ribeiro [*Em português*, Enja, 2008], je n'ai pas cherché à retrouver le style arabe dans la musique portugaise. C'est pareil pour le tuba ou l'accordéon. Je n'ai pas choisi le tuba ou l'accordéon, mais j'ai choisi Michel Go-

dard et Luciano Biondini. J'aime travailler avec différentes personnalités, de cultures différentes. Il y a des portes entre les cultures. Il n'y a pas de culture pure.

De quel(s) pays vous revendiquez-vous ? du Liban ? ou est-ce plus complexe ?
De partout. Dans mes groupes, j'ai des musiciens de n'importe où. Les musiciens avec qui j'arrive à travailler le mieux sont ceux qui sont fortement ancrés dans leur culture, et qui me permet de les transcender. Par exemple, Ricardo n'a jamais fait autre chose que le Fado : et le Fado n'est pas une musique rythmique mais davantage poétique. Ou encore, Gavino Murgia, le saxophoniste sarde, est également fortement ancré dans sa culture.

Vous dites de ces musiciens qu'ils sont fortement ancrés dans leur culture. De quelle manière doit-on considérer la tradition ?
On me pose toujours des questions sur la tradition. En Occident si quelqu'un écrivait aujourd'hui comme Bach, on lui reprocherait de refaire ce qui a déjà été fait. Chaque époque a changé de tradition, et ces traditions sont clairement répertoriées. C'est pareil pour la littérature dans le monde arabe. Comme c'est écrit, ça peut évoluer. La musique au contraire étant transmise oralement, les musiciens ont alors tendance à la figer dans la tradition. Ce sont les compositeurs qui veulent faire changer les choses. On considère aujourd'hui qu'Oum Kalthoum est une image de la tradition, mais elle était révolutionnaire à l'époque comme Wadih Al-Safi, le chanteur libanais ! Il faut se rappeler que ce qu'on appelle tradition aujourd'hui était révolutionnaire hier.
La tradition n'existe pas, c'est une chimère.
Pour moi il n'y a rien de sacré dans l'art. La musique, c'est la vie, c'est une expression artistique et pas une expression stylistique.

(Propos recueillis par Jean-Luc Roth, le 10 mai 2014)

(*) Professeur agrégé, joueur de Oud
(**) Docteure en musicologie et professeure agrégée à l'Université Lumière Lyon 2

Notes

[1] L'iqâ est une formule métrico-rythmique de base.
[2] Le dudk ou doudouk est un hautbois traditionnel en abricotier à anche très large et perce cylindrique. C'est l'instrument national d'Arménie. Le timbre est ample et pénétrant, beaucoup plus doux que celui du hautbois occidental.

Éric Regnier (*)

Commentaire d'écoutes comparées

Jasser Haj Youssef, *Friggya* (enregistré en 2012) / Claude Debussy, *La Puerta del Vino* (1912-13)

À la première écoute, il s'agit de deux musiques évoquant la culture arabo-andalouse. La première, *Friggya*, fait entendre un ensemble mêlant des instruments « occidentaux » (piano et contrebasse) et orientaux (oud et « violon à l'oriental »). La seconde est pour piano seul. Les deux ont pour principes mélodique et harmonique une note pédale grave et l'emploi d'un mode arabisant ou adapté du mode bayati (ce mode dit andalou, qui, dans sa version tempérée en demi-ton, fait entendre un demi-ton entre I et II et une seconde augmentée entre II et III alors qu'il s'agit en fait de ¾ de ton à chaque fois, ce qu'on entend dans *Friggya*). La culture arabo-andalouse, métissage dans son nom même semble être à l'honneur dans ces deux pièces, fusions de styles et de cultures.

Là s'arrêtent cependant les ressemblances. Les différences sont à plusieurs niveaux, du plus superficiel au plus profond. Dans *Friggya*, nous avons une progression agogique allant du non pulsé à un tempo stable et rapide pour les solos. Chez Debussy, le tempo reste stable et lent (mouvement de *Habanera*). Purement contemplatif chez Debussy, le caractère est lui aussi induit par le tempo dans *Friggya* et cette progression fait penser à une prière de *sama*, cérémonie de la communauté melveli connue sous le terme occidental d'ordre des derviches tourneurs. Le ternaire du solo de piano faisant penser à cette giration mystique.

Par ailleurs, l'essence de *Friggya* est monodique, malgré la note pédale (entendue ou sous entendue); les accords de piano sont des « touches de couleurs » et non des fonctions harmoniques d'un quelconque parcours tonal. C'est techniquement polyphonique mais cela semble encore monodique. Chez Debussy, il y a un propos harmonique tout différent. Tout est induit de l'harmonie. Il part du principe de la double pédale (*réb-lab*) sur laquelle on joue un accord de deuxième degré abaissé (*ré naturel*), comme dans ce qu'il connaissait du flamenco à son époque, notamment par le biais de Manuel de Falla. Mais au lieu d'employer cet accord (qui serait donc *ré fa# la*), il emploie un mode andalou du second degré abaissé (le mode commençant sur ré naturel) qu'il fait se résoudre sur *réb* à la fin de l'exposition du thème. Certes, cela est difficile à entendre et à comprendre sans suivre la partition mais l'impression de polytonalité du début s'explique ainsi. Le premier thème présente une écriture de type mélodie accompagnée. Il est coloré par des accords de type guitare flamenca très stylisés mais suit ce schéma *IIb - I*. Pour le second thème, on entend une mélodie en accords parallèles chromatiques totalement hors du contexte andalou mais bien dans le style de Debussy. Il y a un parcours en arche (ABA) allant du monodique à une très forte densité harmonique avant retour du motif du début. Cette impression de polytonalité, de *parcours harmonique*, est absente dans *Friggya*, l'évolution est uniquement agogique et linéaire marquant juste une modulation au ton inférieur pour accentuer le changement de couleur induit par l'apparition au premier plan du piano pour son solo. Le piano employant un tempérament en demi-tons égaux, l'univers mélodique change du tout au tout. C'est donc une manière très habile et sensible d'accentuer ce changement de climat en passant sur *sol* après une si longue période sur une pédale de *la*. Mais dans chaque épisode, l'harmonie reste statique.

Dans les deux cas, le timbre est primordial. Parallèlement à la multiplicité des timbres et tempéraments de la formation de *Friggya*, le piano de Debussy est un véritable orchestre. La guitare stylisée en est un exemple frappant. Ces arpèges rapides croisés figurent bien les allers-retours (rasgueado) de la main droite sur les six cordes propres aux guitaristes andalous. La basse de Habanera pourrait presque être jouée par une autre guitare (la guitare descend jusqu'au *mi* grave sous la portée de clef de *fa*, il ne s'en faut que d'une tierce mineure pour atteindre le *réb* du piano…). Des strates de bois se superposent à des nappes de cordes (accords parallèles chromatiques de la partie centrale), les exemples sont nombreux… En fait, Debussy part d'un matériau de base de type andalou (mode, rythme, base harmonique sur deux accords *bII – I*, phrasés de guitare…) et en fait une œuvre composite pour piano on ne peut plus pianistique et de langage debussyste, poussant très loin ses propres recherches harmoniques (polymodalité, chromatismes, accords altérés…). Il ramène tout au piano : gestes instrumentaux nouveaux (guitaristiques par exemple) pour en enrichir le timbre de nouvelles couleurs ou modes de jeu, harmonies nouvelles donnant à son propre langage de nouveaux reflets (il est intéressant d'écouter aussi *Pagodes*, inspiré du Gamelan). Dans *Friggya*, Jasser Haj Youssef part d'éléments composites et essaie d'en faire un ensemble cohérent au sein duquel chacun garde pourtant son identité. Ainsi, il ne désaccorde pas le piano ou ne s'oblige pas à jouer en demi-tons tempérés au violon. Les deux démarches offrent les avantages de leurs limites et vice versa, il ne s'agit surtout pas d'en comparer les mérites. Chacun des deux trouve, à sa manière, des éléments de modernité.

(*) Professeur agrégé, I er prix de Culture Musicale et prix d'Analyse au CNSMDP.

Éric Regnier (*)

Fiche de synthèse : Dossier Le Jazz et l'Orient

La culture occidentale s'est toujours piquée d'orientalisme, depuis l'oud devenant luth en passant par la *Cérémonie Turque* de Lully ou les parfums d'Andalousie arabisants de Bizet, Liszt, Debussy et Ravel… La politesse leur est rendue par ces cinq artistes venant d'Orient illustrant à leur manière le mélange des styles avec des moyens de connaître l'*Autre* qui dépassent tout ce que les compositeurs précités auraient pu imaginer. La radiodiffusion connue par Ravel et Debussy n'est rien en regard de la possibilité théoriquement infinie qu'offrent les web-radios depuis dix ans. Si Ravel emploie si habilement le jazz dans sa musique (« *Blues* » de la *Sonate pour violon*, *Concerto pour la Main Gauche*…), c'est qu'il en avait écouté fréquemment et avec plaisir.

Les cinq musiciens au programme du Baccalauréat sont nés dans un environnement multiculturel et ont pu écouter des musiques du monde entier. Leur personnalité s'est construite sans frontière matérielle à la possibilité d'écouter le monde. Ainsi, c'est bien plus imprégnés de ces multiples musiques, qu'ils se sont mis à produire…

Il faudra cependant avoir à l'esprit que le terme Orient représente dans notre culture européenne un espace géographique bien plus vaste que le bassin méditerranéen, et que l'Inde et l'Asie en sont ici exclues à l'exception de la Géorgie (Nord-Est de la Turquie) dont une partie des ancêtres de Jasser Haj Youssef est originaire et dont des éléments musicaux traditionnels se retrouvent dans sa musique. Sans vouloir rebaptiser abusivement le sujet « Le Jazz et le Moyen-Orient », il faudra bien avoir cette précision à l'esprit, autant pour les professeurs qui interrogeront au baccalauréat et proposeront des sujets d'écoutes comparées que pour les candidats qui pourront ainsi se rassurer face à l'ampleur supposée de la culture nécessaire pour traiter un sujet ainsi libellé.

They don't care about us, Ibrahim Maalouf

Le grand bazar d'Istamboul trouve ici son pendant musical. Toutes les richesses du monde semblent y être réunies au sein d'un mix très travaillé. Harmonica blues, percussions méconnaissables à force d'être travaillées en studio entre battucada (rappelons le rapport étroit que le titre original entretient avec le Brésil puisque le clip a été tourné là-bas) et musique arabe, mélopée à la trompette au quatrième piston « orientalisant » la mélodie de départ chantée par Mickael Jackson, saxophone free jazz, guitare hard-rock, ensemble de cuivres responsorial rappelant les bandas avec en fond sonore persistant pendant la première moitié du titre, le son des infos à la télé. Mondialisation bruyante et violente pour un titre, dans sa version d'origine, engagé contre le colonialisme passé et l'hégémonie blanche (voir la chanson d'origine) mais dont tout texte est absent dans la version d'Ibrahim Maalouf. À noter l'importance d'un ostinato rythmique qui donne une couleur particulièrement dynamique à ce morceau et l'aspect mélodique répétitif obsédant ornementé à la manière orientale avec un motif qui tourne sur lui-même.

Mourir pour ton décolleté, Rabih Abou-Khalil

Savant mélange entre des instruments (Duduk, Oud, Serpent, Batterie) aux timbres miraculeusement complémentaires. Le principe monodique n'est ici qu'illusoire : de l'aveu du musicien, il s'agit de « fausse monodie », puisque « tout le monde ne joue pas exactement la même chose ». Mais il n'y a pas d'harmonisation pour autant. Par les subtilités d'accents, la batterie évitant tout statisme, Rabih Abou-Khalil considère l'élément rythmique comme un éloignement du « tout monodique ». La tradition arabe est proche dans cette mélopée et aucun « plan jazz » ne s'y trouve. On a bien une forme thème/impros/thème, les improvisations fonctionnant sur le principe du jazz modal, juste sur une basse dynamique jouée au serpent mais sans changement de pôle harmonique. Le jazz s'y trouvera surtout dans le jeu de la batterie, soutenant les improvisations de la partie centrale et la rythmique qu'elle sous-tend.

Aurora, Avishai Cohen

C'est celui des cinq musiciens qui est le plus proche du jazz. Cependant, on relève de nombreux éléments orientaux subtilement intégrés. Le thème modal sur harmonie tonale est une marque

du jazz autant que de Ravel mais les inflexions mélodiques et ornements se tournent résolument vers le bassin méditerranéen. La forme intro/thème/impro/coda s'éloigne du sempiternel « thème/impros/thème » du jazz « authentique ». L'intro est intéressante avec cette mélodie orientalisante qui se termine par une dissonance très « occidentale », à la manière des cadences « surprise » de Prokofiev (cadences évitées sur des accords hors tonalité) ou des madrigalismes sur des mots tragiques dans la tradition du Lied ou de la mélodie française. Enfin, les timbres (cette pièce est composée pour contrebasse, batterie, piano et oud) avec cette présence du Oud et les phrasés et modes de jeu qu'il apporte.

Friggya, Jasser Haj Youssef

C'est peut être la pièce (composée pour violon, violon, piano et contrebasse) la plus éloignée du jazz au moins dans sa première partie. À l'arrivée des accords de piano, on reste encore pourtant loin du « son » jazz même si les accords employés sont fortement connotés (agrégats de quartes superposées notés « sus4 » en jazz). L'accompagnement se module autour du violon résolument « oriental » par le mode employé (mode issu du maqâm *Husseini* sur *la* utilisé avec les véritables intervalles de trois quarts de ton) autant que par les phrasés. Le timbre et le jeu de la batterie imitant des percussions digitales y sont aussi pour beaucoup. Les rythmes arabes à temps irréguliers y dominent. Jusqu'au solo de piano, calé dans un 12/8 que contredit la contrebasse, sur un mode en tons et demi-tons tempérés (instrument oblige) mais pendant lequel le pianiste évite soigneusement les clichés et patterns écules du jazz modal.

Illustration : Djamchid Chemirani - Jasser Haj Youssef © Karine Caux

Caress, Marcel Khalifé

Sur une mélodie et un accompagnement qui rappellent autant la culture gipsy que celle du Maghreb, le virtuose du oud intègre la culture jazz à sa musique en suivant des paramètres différents des autres musiciens du corpus au programme : emploi du vibraphone, timbre mis en valeur dans le monde du jazz par Lionel Hampton, virtuose célèbre, mais surtout par Milt Jackson au sein du Modern Jazz Quartet. Ici, cependant, le vibraphone n'a rien de la souplesse swing des musiciens cités et s'enferme dans un mode andalou lui-même enclavé dans l'espace restreint d'une polarité unique sur *do*, suivant ainsi le modèle arabe. Le piano agit de même puis la contrebasse. Les idiomes du jazz retenus ici, sont, d'une part, celui de la transe par succession d'improvisations et d'autre part celui de la virtuosité des solistes libres d'utiliser l'idiome jazz ou oriental dans leurs improvisations. C'est un espace d'indépendance conquis sur le statisme harmonique qui allie charme mélodique oriental et liberté du jazz.

Conclusion

Il y a deux choses communes à ces cinq musiciens. La première est vague, car le terme englobe des musiques et des traditions bien différentes malgré leurs traits communs, c'est cette notion d'imprégnation orientale si différente de l'un à l'autre mais dont tous se réclament. En analysant en détail, on retrouve des conceptions communes mais utilisant un vocabulaire modal et rythmique illustrant bien la richesse et la diversité des musiques du bassin méditerranéen. La seconde est le refus de l'analyse savante et de l'intellectualisation de leur musique. Ceci est propre aux musiciens de jazz (pas aux critiques !). Tous insistent sur le caractère instinctif de leur démarche même s'ils doivent parfois mettre en œuvre des systèmes ou des solutions complexes voire savantes pour donner vie à leurs inspirations. Il faut bien avoir conscience du fait que ces solutions viennent au second plan de la création comme de simples (mais efficaces) outils. Analyser leurs œuvres n'est pas les trahir mais il faut bien garder à l'esprit qu'elles ont été composées en partant non pas d'un ou plusieurs éléments théoriques mais d'éléments chantables, jouables, joués et chantés avant d'être « pensés ». Le Jazz et l'Orient se rencontrent alors dans cette démarche créatrice analogue qu'ont les musiques

traditionnelles du monde entier. Chaque musicien représenté au programme du Baccalauréat a la particularité d'avoir un bagage théorique savant important (y compris en musique « classique » occidentale) qui lui permet d'enrichir son discours ou de trouver des solutions aux problèmes soulevés par ces alliances (qu'on pourrait parfois croire *a priori* contre nature comme les tempéraments du piano et du violon) par des éléments « conscients » venant du jazz, des cultures orientales ou d'ailleurs.

Bibliographie sélective

- ABOU-KHALIL, Rabih, « entretien avec Franck Médioni », in *Jazz Magazine* n° 464, novembre 1996
- ABOU KHALIL, Rabih, « Rabih Abou Khalil, orienté big band » *Jazzman*, n ° 67, mars 2001, propos recueillis par Guillaume Bregerat.
- AUBERT, Laurent, « L'art du Maqâm », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne] 11 | 1998, mis en ligne le 14 décembre 2011. URL : http://ethnomusicologie.revues.org/1636
- BARTOLI, Jean-Pierre, « Orientalisme et exotisme de la Renaissance à Debussy », in NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle. Tome V : L'Unité de la musique*, Arles et Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2007.
- BERGEROT, Franck et DENIS Jacques, « Jazz Muslims », *Jazzman, N° hors-série « Jazz et World »*, 1999.
- DENIS, Jacques, « Avishai Cohen, la basse promise », *Jazzman*, n°156, avril 2009, p. 26-30.
- DUCLOS-ARKILOVITCH, Jonathan, « Avishai Cohen : le phénomène ? », *Jazzman*, n°147, juin 2008, p. 68-69.
- COHEN, Avishai, *Songbook*, Vol. 2, 2012, p. 9 : « *Freely but keep pulse* ».
- DROM (association), *La modalité, un pont entre orient et occident*, actes du colloque des 17-18 novembre 2011, Le Quartz, Brest, 2012.
- DU BOIS, W.E.B., *Les Âmes du peuple noir* [1903], [Trad. et postface de Magali Bessone] Paris, Rue d'Ulm/ENS, 2004.
- ELLISON, Ralph, « The Charlie Christian Story » [1958], *The Collected Essays of Ralph Ellison*, New York, Random House, 1995.
- IDELSOHN, Avraham Zvi, *Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies*, Friedrich Hofmeister, 1914-1932, 10 vol.
- PARENT, Emmanuel et TOSSER Grégoire, « Les dilemmes de l'orientalisme afro-américain : Coltrane l'imaginaire hispanique dans *Olé* », in COTRO, Vincent (dir.), *John Coltrane, l'œuvre et son empreinte*, Paris, Outre Mesure, 2011, p. 125-148.
- SAID, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* [1978], [Trad. Catherine Malamoud] Paris, Seuil, 2005.
- SCOTT, Derek, « Orientalism and Musical Style », *The Musical Quarterly*, vol. 82 2, Summer 98, p. 309-335.
- SIRON, Jacques, *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Outre Mesure, 2002.

(*) Professeur agrégé, 1er prix de Culture Musicale et prix d'Analyse au CNSMDP

RESUMES DES ARTICLES SUR LES ŒUVRES AU PROGRAMME DU BACCALAUREAT 2015

L'interprète à l'heure d'Harnoncourt et d'iTunes : quelques réflexions à partir du choix des œuvres au Baccalauréat, par Jean-Claire Vançon, docteur en musicologie, agrégé de musique, lauréat du CNSMD de Paris, co-directeur du CFMI de l'Université Paris-Sud et conseiller artistique de l'Ariam Ile-de-France.....p.6
Le sujet « *Rameau* » du Bac 2015, parce qu'il juxtapose des interprétations de Rameau au clavecin et au piano, invite à analyser celles-ci à la lumière des préoccupations du mouvement « *baroqueux* », soucieux de produire des exécutions « *historiquement informées* ». Cet article s'y emploie, pour s'interroger ensuite plus largement sur la fonction de l'« *interprète* », les choix qu'il est amené à faire et la cohérence entre ces choix (dont il est le garant) et l'identification sociale dont il est l'objet, en un temps où la dématérialisation des supports musicaux, le développement des outils audio-numériques et l'ouverture des espaces internet de communication et de diffusion permettent à tout un chacun de s'afficher comme « *interprète* », et exigent une écoute critique renouvelée.

Composer pour le clavecin : l'art de Jean-Philippe Rameau, par Marie Demeilliez, maître de conférences à l'Université de Grenoble, diplômée du CNSMD de Paris.....p.23
Extraites des quatre principaux livres de clavecin de Jean-Philippe Rameau, les œuvres au programme du Bac 2015 offrent un large aperçu de sa pratique du clavier : au sein de genres et de formes établies par ses prédécesseurs, le musicien s'inscrit dans un art de toucher le clavecin bien français, auquel il intègre progressivement le fruit de ses recherches digitales, proposant une nouvelle « *mécanique des doigts* » promise à un bel avenir.

***Mortuos Plango, Vivos Voco* de Jonathan Harvey, de l'écriture du temps à l'intemporalité,** par Bruno Bossis, maître de conférences et directeur adjoint du département Musique à l'Université Rennes 2.....p.49
Devenue un classique du XX^e^ siècle, *Mortuos Plango, Vivos Voco* est une œuvre électroacoustique sur support de Jonathan Harvey. Elle a été réalisée à l'Ircam en 1980. L'étude de cette pièce éclaire la volonté du compositeur de mettre à profit un contrôle rigoureux des matériaux sonores enregistrés en s'appuyant sur leur analyse spectrale. Les techniques d'écriture employées soutiennent une poétique de l'ambiguïté, y compris dans la gestion du temps. Cette ductilité temporelle reflète la pensée humaniste et spirituelle du compositeur.

Autour de *Tutu*, les dernières années de Miles Davis : contexte et analyse, par Philippe Gonin, maître de conférences à l'Université de Bourgogne, et Sébastien Saint-André, professeur agrégé, chargé de cours à l'Université de Bourgogne.....p.75
Après cinq années de silence, Miles Davis réapparaît sur le devant de la scène jazz au début des années 1980. Durant toute la décennie, le recrutement de jeunes musiciens et l'arrivée de nouvelles technologies vont alors permettre au trompettiste d'explorer des horizons musicaux qui s'écartent définitivement des fondements du jazz traditionnel. Les techniques de composition et d'enregistrement modernes issues de la musique pop sont entièrement intégrées au processus créateur. À la lumière de son analyse, l'album *Tutu*, en grande partie composé par le bassiste Marcus Miller, reste incontestablement la quintessence de cette période, la dernière pour Miles Davis.

Richard Galliano : le virtuose au sens noble - Analyse des œuvres au programme du baccalauréat, par Éric Regnier, professeur agrégé, lauréat du CNSMD de Paris.....p.92
Quel accordéon pour jouer quelles pièces ? C'est un prélude absolument nécessaire aux analyses détaillées orientées d'après leur genre (composition, hommage, arrangement, accompagnement…). L'accompagnement de *C'est peut-être*, chanson d'un auteur à textes, pose le problème de la place du compositeur au sein de la *chanson française*. La naissance d'un nouveau genre, le *New Musette*, ne doit pas éclipser l'intérêt musical de *La Valse à Margaux*. Dans *Taraf*, le duo avec Michel Portal réussit autant par le talent des deux virtuoses que par leur ouverture d'esprit à des musiques extra-européennes, dont les signes sont ici étudiés en détail. *La Passarella d'Addio* n'est pas que la simple transcription trop sage décriée par certains jazzmen, ni l'*Aria* un simple exercice d'étudiant en écriture. Des éléments musicaux précis permettent de caractériser également l'hommage qu'est *Billie* tout autant que l'idée de départ qui inspira Richard Galliano. Le corpus proposé dans ce programme montre bien la diversité et l'étendue du talent de Richard Galliano, ce remarquable virtuose dans le sens donné à ce terme au XVIII^e^ siècle, celui d'artiste complet.

Jazz et Orient - Singuliers dialogues de cultures : Ibrahim Maalouf, Rabih Abou-Khalil, Avishai Cohen, Jasser Haj Youssef, Marcel Khalifé, par Nicolas Olivier, professeur certifié d'éducation musicale, titulaire d'un master à l'Université de Toulouse II le Mirail.....p.116
Le dialogue des cultures du Jazz et de l'Orient peut être lu à la lumière de nombreux paramètres, musicaux comme extra musicaux. C'est à travers la lecture des effectifs, du choix des musiciens, de la modalité, du rythme, de l'harmonie lorsqu'elle est présente, des modes de jeu et d'écriture que l'analyse est menée ici. Chaque artiste illustre de façon singulière un dialogue de cultures : Maalouf et Khalifé associent des instruments de multiples provenances en les faisant intervenir dans leur idiome original. Les œuvres de Haj Youssef et Abou-Khalil voient se développer un phrasé mélodique très expressif, orné, proche de la voix et ancré dans l'Orient tout en exploitant rythmes, timbres et modes orientaux. Le tout associé à des touches jazz. Avishai Cohen, lui, se joue de la tradition occidentale par des superpositions modales empreintes d'Orient et de jazz.
Un florilège d'inventivité apprécié par le mélomane pour ses couleurs et par l'auditeur averti pour ses subtilités.

****

ANALYSE MUSICALE

PERIODIQUES COLLECTION REIMPRESSIONS

L'intelligence au service de la sensibilité musicale

50 numéros disponibles, publiés ou réédités (1) !

- Des **thèmes** qui explorent les grandes problématiques de l'analyse musicale
- La présentation de nombreuses **méthodes et outils d'analyse**
- 200 **analyses appliquées,** du chant grégorien à Boulez, Berio ou Ligeti
- 600 **articles originaux**, 250 auteurs internationaux, traductions de textes fondamentaux, résumés et index
- Chaque année, dossiers de préparation des thèmes et oeuvres de référence pour les **Concours et Examens BAC-CAPES-AGREGATION**
- Actes du 1er Congrès Européen d'Analyse Musicale : **un panorama mondial** de l'analyse musicale en 1989

Une Collection qui s'apprécie avec le temps !

(1) Disponibles au 15/09/11 : numéros 13 à 72 (sauf 14, 15, 21, 37, 41, 42, 48), Actes 1er CEAM, 4 Réimpressions

Des **thèmes** qui forment les éléments d'un Traité Moderne d'Analyse Musicale, regulièrement augmentés des apports de la recherche, française et internationale

Les **contextes** de l'analyse musicale

n° 9	Voix et Instruments (épuisé)
n° 10	Geste et Musique (épuisé)
n° 24	Notation et Analyse
n° 49 et 50	Arts et Pouvoirs
n° 58	Paris et la musique 1909-1929 - Dispositions musicales Concile de Trente
n° 61	Musique et révolutions
n° 74	Jazz et Orient

Les **paramètres** musicaux

n° 3	Le timbre : forme, espace, écriture (épuisé)
n° 8	Musique et Mouvement (épuisé)
n° 13	Le thème : histoire, analyse, syntaxe
n°s 6 et 15	L'espace-temps musical (épuisés)
n° 52	Virtuosité et invention musicale
n° 54	Influences culturelles étrangères sur les compositeurs romantiques
n° 56	Bruit et musique

Les **formes** et **genres** musicaux

n° 14	Les formes de l'improvisation (épuisé)
n°s 17 et 32	Style et Analyse
n° 20	La forme : unité et multiplicité
n°s 21 et 27	Analyse typologique : musique romantique de piano (n° 21 épuisé)
n°s 27 et 31	L'opéra à cœur ouvert
n°s 45, 46 et 49	Dramaturgie et écriture musicale
n° 51, 52	Les musiques mixtes
n° 54	Raison et sens dans le motet, de ses origines à Josquin des Prés
n°s 57, 64	La chanson française moderne
n° 64	Le quatuor à cordes aux 19ème et 20ème siècles
n° 72	L'ensemble orchestral des *intermedi* florentins à Ligeti

Les **applications** de l'analyse musicale

n° 1	Ecoute et Analyse (épuisé)
n°s 5 et 30	Analyse et Pédagogie (n° 5 épuisé)
n°s 7	L'interprétation en question (épuisé)
n° 19	Evaluation et Analyse
n°s 25, 29, 33, 34, 36, 37, 40, 41, 44, 45, 46, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 63, 66, 68, 69, 74	Thèmes et œuvres de référence BAC-CAPES-AGREG (n°s 37, 41 épuisés)
n°s 59, 62, 65, 70, 73	Anniversaires (Messiaen, Chopin, Liszt, Wagner-Verdi, Rameau-Carter)

Les **méthodes et outils traditionnels ou modernes de l'analyse musicale**, en usage en France et à l'étranger ou en cours de développement, présentés et critiqués sous forme de thèmes ou d'articles spécialisés

Les **thèmes** méthodologiques

n° 2	Les méthodes de l'analyse musicale (réimpression)
n° 4	Analyse comparée : musique, littérature, peinture (épuisé)
n°s 16 et 17	L'Analyse et les Analyses (Ier CEAM)
n° spécial Actes Congrès	Méthodologie comparée (1er CEAM)
n° 22	Analyse et Modèles
n° 23	Analyse et Expérimentation
n° 26	Analyse et Sciences Cognitives
n° 28	Logique et Musique
n° 35	Le discours sur la musique
n° 38	La modalité (1ère partie) – La notion de texture
n°s 39-41	La modalité (2ème et 3ème parties) – (n° 41 épuisé)
n° 42	Les rapports texte-musique (1ère partie)
n° 43	Les rapports texte-musique (2ème partie) - La notion d'agrégat
n°s 47-48	La notion d'harmonie-timbre (n° 48 épuisé)

Les **principaux articles** méthodologiques

n° 1. Un modèle d'analyse auditive - n°6. Un modèle cognitif d'analyse - n°8. Méthodes d'analyse d'un mélisme grégorien - n° 9. Méthode d'analyse des rapports texte-musique - n°11. Méthodes d'analyse en ethnomusicologie - etc.

Près de **200 analyses appliquées**, partielles ou développées, du répertoire ancien, classique, moderne ou contemporain, avec compléments pistes de recherche, orientations bibliographiques et modalités interprétatives

Moyen-Age : Chant grégorien (n°s 8, 18, 38) - Compère (n° 8) - Dufay (n°s 8, 34, 38) - Le Jeune (n° 9) - Machaut (n°s 9, 34, 49 et thème n° 50) – Pérotin (n° 53)
Renaissance : Bertrand (n° 13) – Caccini (n° 72) - Janequin (n°s 9, 36, 56) - Josquin des Prés (n° 36, 54) - Marenzio (n°s 25, 26) – Lassus (n° 36) - Palestrina (n° 45) - Passereau (n° 36) - de Sermisy (n° 9) - Monteverdi (n°s 25, 44, 58)
Baroque : (d') Anglebert (n° 34) – Bach C.P.E. (n° 47) - Bach J.S. (n°s 9, 10, 11, 13, 17, 21, 22, 39, 45, 63) - Charpentier (n°s 15, 42, 49) - Corelli (n° 29, 68) - Frescobaldi (n° 51) - Legrenzi (n° 20) - Lully (n°s 27, 42, 49, 50) - Maier (n° 8) – Marais (n°66) - Mouton (n°34) – Pergolèse (n° 39) – Purcell (n°60) - Rameau (n°s 7, 9, 20, 25, 73, 74) - Stuck (n° 42) - Teleman (n° 4) - Traditions orales (n°41)
Classique : Beethoven (n°s 1, 4, 5, 6, 10, 15, 19, 25, 34, 51, 64) - Haydn (n°s 1, 13, 17, 21, 55, 72) - Kalkbrenner (n° 19) - Mozart (n°s 17, 18, 21, 27, 57) - Schubert (n°s 1, 17, 21, 63) - Stamitz (n° 21)
Romantique : Alkan (n° 20) - Berlioz (n°s 37, 44, 47, 48, 49, 54, 72) - Brahms (n°s 6, 13, 21, 54, 64, 72) - Chopin (n°s 1, 8, 21, 27, 32, 62) - Grieg (n° 29) - Liszt (n°s 7, 8, 21, 39, 43, 51, 54, 58, 65, 68, 69, 72) - Mahler (n°s 11, 21, 27, 41) – Offenbach (n°61) - Schumann (n°s 2, 4, 21, 24, 27) – Strauss R. (n° 68) -Verdi (n°s 27, 43, 70) - Wagner (n°s 27, 43, 53, 70) - Wolf (n° 2)
XXème siècle (1ère moitié) : Bartok (n°s 2, 7, 41, 55, 64) - Berg (n° 18) - Chausson (n° 43) - De Falla (n°s 18, 21, 25) - Debussy (n°s 1, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 12, 13, 16, 17, 29, 30, 31, 37, 53, 72, 73) - Fauré (n°s 25, 57) - Poulenc (n°21) - Ravel (n°s 11, 21, 26, 54, 72) – Scriabine (n° 72) - Schönberg (n°s 3, 9, 21, 26, 43, 64, 72) - Sibélius (n°s 27, 28) - Strawinski (n°s 6, 10, 32, 34, 48, 72) - Varèse (n°s 3, 43, 47, 63) - Webern (n°s 4, 14, 17, 18, 47)
Contemporain : Alain (n° 53) - Aperghis (n°27) - Berio (n°s 13, 14, 46) - Boucourechliev (n° 30) - Boulez (n°s 2, 16, 17, 28, 29, 41, 42, 73) - Cage (n°s 46, 49) – Carter (n°73) - Castérède (n° 69) - Chostakovitch (n° 55) - Chowning (n° 47) Copland (n° 60) - Crumb (n° 24) – Dalbavie (63) – Dutilleux (n°64) - Eötvös (n° 45) - Fedele (n°s 38, 52) - Feldman (n° 37) – Harvey ((n°71) - Hersant (n° 45) - Herrmann (n° 55) - Grisey (n°s 36, 38) - Jolas (n° 19- 73) - Ligeti (n°s 6, 11, 15, 34, 36, 38, 45, 72) - Lutoslavski (n° 10) - Mâche (n° 45, 61) – Machuel (n° 68) – Macri (n°73) - Messiaen (n°s 1, 7, 9, 16, 44, 48, 49, 59) - Murail (N° 47) - Nono (n°s 31, 46) - Ohana (n°s 5, 8) - Pärt (n°s 41, 48) - Pesson (n° 46) - Piazzolla (n° 48) - Reich (n°s 33, 46) - Risset (n° 40, 47, 56) - Saariaho (n° 46) - Stockhausen (n°s 6, 9, 14, 29, 30, 43, 72) - Tisné (n° 4) - Xenakis (n°s 5, 15, 38, 43, 72) - Zimmermann (n° 15) – Xu Yi (n°s 52, 53)
Musiques traditionnelles / populaires : Asie (n°s 3, 38, 39, 42, 46) - Centrafrique (n°s 1, 10, 23, 42) - Europe (n°s 1, 4, 11, 14, 26, 38, 48, 57) - Inde (n°s 7, 24, 39) - Jazz & Divers (n°s 11, 22, 36, 39, 52, 53, 61, 66, 71,74)

Des commentaires pour le **jeu instrumental et vocal** et **l'interprétation** de répertoires particuliers

Le **jeu** de l'instrument à cordes (n° 10), de la guitare (n° 10), de l'expression vocale (n° 10), de la direction de choeur et d'orchestre (n° 10)
L'interprétation du chant grégorien (n°s 8, 38), de la musique du Moyen age (n° 34), des polyphonies Renaissance (n°s 9, 36), des oeuvres pour clavecin de CPE Bach (n° 18), des oeuvres symphoniques de Debussy (n°s 12, 13), d'oeuvres pianistiques de Chopin (n°s 7, 11), de Schumann (n° 27) et de Ligeti (n° 36), des oeuvres symphoniques de Sibélius (n° 27), du piano romantique (n°s 21, 27, 29)

Des **réimpressions** augmentées par thème, par époque ou par compositeur

- Méthodes d'analyse
- Musiques du Moyen Age
- Liszt – Bartók - Ligeti
- Debussy

Collection Analyses Musicales Appliquées

Répertoire par œuvre et par compositeur

Page présente (Alain à Jolas...)

Les 74 numéros de la Revue ANALYSE MUSICALE : un Fonds de 200 Analyses Appliquées

Légende Réimpressions : ET = Espace-Temps n°6 ; SM = Stravinsky-Messiaen ; MA = Musique du Moyen-Age ; LBL = Liszt-Bartok-'Ligeti ; DB = Debussy n° 12 ; MT = Méthodes n°2 - Numéros épuisés :1–3 à11-13 à 15-21-37-41-42-48-ET-SM

Compositeurs	Oeuvres	N°s AM
ALAIN J.	Litanies	53
ALKAN	Etude n° 12 op 38	20
ANGLEBERT (d')	Pièces de clavecin	34
APERGHIS	Enumérations	27
BACH C.P.E.	Fantaisies pour clavier	47
BACH J.S.	Art de la Fugue	11
	Cantate op 106	21
	Invention à 2 voix n° 1	22
	Messe en si mineur	63
	Variations canoniques	39
BACRI	Night misteries	73
BARTOK	Cantate profane	2 /LBL
	Concerto pour orchestre	55
	En plein air	7 /LBL
	Quatuor n° 5	64
BEETHOVEN	Fantaisie piano ch. et orch.	34
	Quatuor op 131	51
	Quatuor op 133	64
	Sonate piano op 109	15
	Symphonie n° 2	5
	Symphonie n° 7	25
	Variations Diabelli n° 9	19
BERG	Crto A la mémoire d'un ange	18
	Wozzeck	27
BERIO	O'King	30
	Sequenza n° 1 pour flûte	14
	Un re in ascolto	46
BERLIOZ	Enfance du Christ	37
	Symphonie fantastique - Lelio	47
	Les Nuits d'été	44-48
BERTRAND (de)	Chansons (2)	13
BOUCOURECHLIEV	Archipel III	30
BOULEZ	Dialogue de l'ombre double	28
	Marteau sans maitre	41
	Messagesquisse	42
	Petite dérive - en écho	73
	Sonate n° 1 pour piano	7
	Sonate n° 3 pour piano	29
BRAHMS	Intermezzo op 118 n° 6	6
	Quatuor op 67	64
	Quintette clarinette op 115	21
	Symphonies 1 à 4	13
	Symphonie n° 4	23
CAGE	Concert	46
	Songbooks	46
CASTEREDE	Feux croisés	69
Chanson Française	Camille, Ferre, Girardon, Montero, 0geret	57
CHARPENTIER MA	Litanies de la Vierge H86	42
	Miserere des Jésuites	15
	Reniement de St Pierre	49
CHAUSSON	Mélodie op.36, n° 2	43
CHOPIN	Ballades 1 à 4	27-62
	Barcarolle	62
	Berceuse	62
	Etude op 10 n° 9	8
	Mazurkas	21-32
	24 Préludes op 28	62
	Prélude op 28 n° 16	8
	Prélude op 45	62
	Sonate en si bémol mineur	21-62
Chostakovitch	Quatuor n° 8 op 110	57
COMPERE	Messe Allès Regrets	8 /MA
COPLAND	Appalachian Spring	60
	Fanfare for the Common Man	60
CORELLI	Concerto op 6 n° 8	29
	La Follia	68
CRUMB	Ancient voices of children	24
DALBAVIE	Color	63
DAVIS	Tutu	71
DEBUSSY	Chansons (1)	10
	La Mer	12 /DB
	Pelléas & Mélisande	9-29-30-31
	Prélude Après-midi d'un faune	12 /DB 53
	Préludes pour piano	12 /DB/72
	Prélude Des pas sur la neige	1
	Prélude La terrasse DADCDL	16-17
	Prelude La cathédrale engloutie	4-6
	Prélude Puerta del Vino	6
	Quatuor à cordes	37
	Syrinx	6
DUFAY	Messe de l'homme armé	34
	Messe Se la face ay pale	8 /MA
DUFOUR	Collection de timbres	30
DURUFLE	Messe *Cum jubilo*	67
DUTILLEUX	Quatuor Ainsi la nuit	64
EOTVOS	Trois Sœurs	45
FALLA (de)	Nuits dans les jardins d'Espagne	18
FAURE	Sonate n° 2 (piano - cello)	25
	L'Horizon chimérique op.118	57
FEDELE	Richiamo	52
FELDMAN	Piano & Orchestra	37
FRESCOBADI	Toccata 9 du 2o Libro di toccate	51
GALLIANO	Pièces diverses avec accordéon	74
GREGORIEN	Messe du Jour de Noël - Introït	18 /MA
	Messe de St Michel - Offertoire	8
	Office de Pâques	18 /MA
GRIEG	Peer Gynt	29
GRISEY	Partiels	36
HARVEY	Mortuos plango, vivos voco	71
HAYDN	Missa in angustiis (Nelson)	33
	Oratorio La Création	1
	Quatuor Les Quintes	13
	Quatuor op 20 n° 2	21
	Sept dernières paroles du Christ	55
HERRMANN	Musique film La mort aux trousses	55
HERSANT	Le Château des Carpathes	45
JANEQUIN	Chansons	9
	Chansons amoureuses	56
	La guerre (Escoutez)	36
JAZZ	Body and soul	36
	Caine : Primal light / Urlicht	53
	Davis, Coltrane : Flamenco sk.	37
	Parker, Davies : Billie's bounce	37
	Hendrix : Purple Hase et autres	52 53
JAZZ et ORIENT	Pièces diverses	74
JOLAS	Caprice	19

A suivre page suivante (...de Jolas à Zimmermann)

...suite de la page précédente (...de Jolas à Zimmermann)

Compositeurs	Oeuvres	N°s AM
	calling-ec.calling-ec	73
JOSQUIN DP	Mille regrets, Déplor Oc	36
	Motet In illo tempore assumpsit Jesus	54
KALKBRENNER	Variation Diabelli n° 18	19
LASSUS (de)	La nuit froide et sombre	36
LEGRENZI	Cantata n° 7 - Aria n° 1	20
LE JEUNE	Le Printemps	9
LIGETI	Atmospheres	15 /LBL
	Concerto pour violoncelle	6 / LBL
	Etudes pour piano	36
	KammerKonzert	34
	Le Grand Macabre	45
	Lux Aeterna	25
LISZT	Apparitions	65
	Die Ideale	65
	Hunnenschlacht	69
	Ich möchte hingehn	65
	Jeux d'eau de la Villa d'Este	54
	Ladislaus Teleki	43
	Légende de Sainte Elisabeth	58
	Méphisto-Polka	65
	Miserere du Trovatore (Verdi)	68
	Notte (La)	65
	Penseroso (Il)	65
	Sonate en si mineur	7-8-65-67/LBL
	Sonnets à Pétrarque	65
	Totendanz (Danse macabre)	51-52
	Vallee d'Obermann	21/LBL
LULLY	Armide	42-50
	Persée	27
	Les Psyché	49
LUTOSLAVSKI	Symphonie n° 3	10
MACHAUT	Ballade n° 34	9
	Ballades 12 et 15, Rondeau 13	50
	Messe	34
MACHE	Braises	61
	Temboctou	45
MACHUEL	Paroles contre l'oubli	68
MAHLER	Trois lieder	11/MA
	Symphonie n° 2	21
	Symphonie n° 4	41
	Symphonie n° 9	11
MAÏER	L'Atalante fugitive	8
MARAIS	Folies d'Espagne	66-68
MARENZIO	Madrigaux à 5 voix	25-26
MESSIAEN	Modes de valeurs et d'intensités	32 /59
	Oiseaux exotiques	juil-59
	Quatuor pour la fin des temps	44/59
	Cinq Rechants	9/59
	Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus	44/59
	St François d'Assise	1-49/59
MONTEVERDI	Lamento d'Ariana	44
	Madrigaux	25
	Vesperae	58
MOUTON	Œuvres pour luth	34
MOZART	Don Juan	18
	Idoménée	27
	Quintette à cordes K 516	21
	Symphonie K.551 Jupiter	57
NONO	Il canto sospeso	31
	Prometeo	46
OFFENBACH	Orphée aux enfers	61
OHANA	Sibile	5
PALESTRINA	Messe Aspice Domine	45
PART	Cantus in memory of B.Britten	48
	Miserere	41-48
PASSEREAU	Il est bel et bon	36
PASTORIUS	Portrait of Tracy	61
PERGOLESE	Intermezzi	39
PEROTIN	Viderunt omnes	53
PESSON	Forever Valley	46
PIAZZOLLA	Quatre pièces	48
PINK FLOYD	Atom Heart Mother	66-68
POULENC	Concerto champêtre	5-21
PURCELL	Music Funeral Queen Mary II	60
RAMEAU	Dardanus	9
	Pièces diverses pour clavecin	74
	Pièces en concert	25
	Zaïs	73
RAVEL	Concerto en sol	11
	Concerto pour la main gauche	33
	Jeux d'eau	54
	L'enfant et les sortilèges	21-26
REICH	City Life	33
	Three Tales	46
RISSET	Attracteurs étranges	56
	Saxtractor	56
ROUSSEL	Sinfonietta op 52	33
SAARIAHO	L'amour de loin	46
SCHÖNBERG	Farben	3
	Le Pierrot lunaire	9
	Quatuors 1 et 2	64
	Quatuor n° 3 op 30	21
	Le Survivant de Varsovie	43
SCHUBERT	Sonate pour piano D 845	1
	Sonate pour piano op posth	21
	Valse op 9 n° 1	30
	Voyage d'hiver	63
SCHUMANN	Dichterliebe	21
	Etudes symphoniques	27
	Rêverie	2
SERMISY (de)	Chansons (1)	9
SIBELIUS	Allotarret	27
	Symphonie n° 4	28
SCRIABINE	Préludes op. 74	72
STAMITZ	Symphonie en ré majeur	21
STOCKHAUSEN	Le chant des Adolescents	9/MA
	Klavierstück XI	30-43
	Kreuzspiel (aspects)	43
	Stimmung	29-43
	Tierkreis	14
STRAUSS R.	Don Juan	68
STRAVINSKY	L'oiseau de feu	32/SM-34
	Pièce pour quatuor cordes n°1	9 /SM
	Symphonies Instruments à vent	6 /SM
STUCK	Premier Livre	42
TELEMANN	Suite en si mineur	4
TISNE	Etude n° 1 d'après Goya	4
VARESE	Arcana	3
	Déserts	63
	Octandre	43
VERDI	Don Carlo (extraits)	43
	Quatuor en mi mineur	70
WAGNER	Tristan & Isolde - Mél du berger	27
	Wesendonck Lieder	53
WEBERN	Concert op 24	18
	Lied op 25 n° 1	4
	Variations op 27	14
WOLF	Lieder (1)	2 /MT
XENAKIS	Mists	15
XU YI	Le plein du vide	52-53
ZIMMERMANN	Les Soldats	15

Fin

ANALYSE MUSICALE Le .....201.

A partir du 1er novembre 2012 : 16, rue La Bruyère, F-75009 PARIS

Nom:.....Prénom :.....
Institution :.....
Adresse :.....
Code postal :.....Ville :.....
Pays :.....Tel/Fax :.....

Tel / Fax : 33 (0)1 48 74 42 75 - SIRET : 340 751 866 00021
Courriel : analysemusicalerev@netcourrier.com
Notre REF. (à rappeler sur vos courriers) : ..... - Votre REF. : .....

COMMANDE – FACTURE

COLLECTION PERIODIQUES ANCIENS
1) Par multiple de 4 numéros

Tarif unique le numéro : France 12,5 € – Etranger 15 €

Numéros disponibles :

- *13 à 32 (sauf 14, 15, 21, ET, SM) + Actes 1er CEAM*
- *33 à 51 (sauf 37, 41, 42, 48)*

Votre commande par 4 numéros

Multiple 1 (n°s …../…../…../…..) 50/60 € = ...€
Multiple 2 (n°s …../…../…../…..) 50/60 € = ...€

Total Multiples de 4 numéros = ...€(1)

COLLECTION PERIODIQUES ANCIENS
2) A l'unité (1 à 3 n°s)

Tarif unique le numéro : France 15 € – Etranger 18 €

Numéros disponibles :

- *13 à 32 (sauf 14, 15, 21) + Actes 1er CEAM*
- *33 à 51 (sauf 37, 41, 42, 48)*

Votre commande par 1, 2 ou 3 n°s

Numéros (n°s ….. /…../…..) x 15/18 € ↓

Total Numéros à l'unité =.....€(2)

COLLECTION PERIODIQUES RECENTS
1) Par multiple de 4 numéros

Tarif unique le numéro : France 17,5 € – Etranger 20 €

Numéros disponibles :

- *52 à70*
- *Réimpressions n°s 2Méthodes, 12 Debussy, LBL Liszt-Bartok-Debussy, MMA Musique Moyen-Age*

Votre commande par 4 numéros

Multiple 1 (n°s …../…../…../…..) 70/80 € = ...€
Multiple 2 (n°s …../…../…../…..) 70/80 € = ...€

Total Multiples de 4 numéros = ...€(1)

COLLECTION PERIODIQUES RECENTS
2) A l'unité (1 à 3 n°s)

Tarif unique le numéro : France 20 € – Etranger 22,5 €

Numéros disponibles :

- *52 à70*
- *Réimpressions n°s 2Méthodes, 12 Debussy, LBL Liszt-Bartok-Debussy, MMA Musique Moyen-Age*

Votre commande par 1, 2 ou 3 n°s

Numéros (n°s ….. /…../…..) x 20/22,5 € = ...€

Total Numéros à l'unité =.....€(2)

NOUVEAUX NUMEROS

- N° 71 septembre 2013 : *spécial BAC 2014*
- N° 72 décembre 2013 : *spécial Agrégation 2014*
- N° 73 juin 2014 : *Anniversaires et Hommages : Rameau, Braque, Carter, Rosen*
- N° 74 septembre 2014 : *spécial BAC 2015*
- N° 75 décembre 2014 : *spécial BAC 2015*

Nouveaux tarifs le numéro : France / Etranger

Particuliers - Nbre d'ex. (.....) x 26/30 € = ...€
Institutions - Nbre d'ex. (.....) x 46/52 € = ...€
Particuliers - Nbre d'ex. (....) x 26/30 € = ...€
Institutions - Nbre d'ex. (.....) x 46/52 € = ...€
Particuliers - Nbre d'ex. (.....) x 26/30 € = ...€
Institutions - Nbre d'ex. (.....) x 46/52 € = ...€
Particuliers - Nbre d'ex. (.....) x 26/30 € = ...€
Institutions - Nbre d'ex. (.....) x 46/52 € = ...€
Particuliers - Nbre d'ex. (.....) x 27/31 € = ...€
Institutions - Nbre d'ex. (.....) x 48/54 € = ...€

Total Nouveaux numéros =.....€(3)

COLLECTION DISPONIBLE N° 1 à 70 *(45 numéros disponibles)*

Tarif Collection : France 450 € Nbre de collections (.....) x 450 € = ...€(4)
Tarif Collection : Etranger 550 € Nbre de collections (.....) x 550 € =.....€(5)

TOTAL GENERAL A REGLER (*multiples, unités, nouveaux, collections*) = (1) à (5) : = ...€(6)

NB - Je désire être informé des prochaines parutions de la Revue ANALYSE MUSICALE : oui - non

Règlement exclusivement en euros (*expédition franco de port dès réception de votre paiement)*
- soit par chèque bancaire ou postal à l'ordre d'ANALYSE MUSICALE (ADAM Editeur - Association loi 1901)
- soit par virement à CREDIT LYONNAIS (Ag.Centr.), compte n° **0000446 382 A** / RIB **31** / Code Banque **30002**/ Code Guichet **00561** / IBAN **FR43 3000 2005 6100 0044 6382 A31** / BIC **CRLYFRPP**

Commentaire de l'illustration Rameau de la 1ère de couverture

Louis Carrogis, dit Louis de Carmontelle ou Carmontelle, né à Paris le 15 août 1717 et mort à Paris le 26 décembre 1806, est un peintre, dessinateur, graveur, auteur dramatique et architecte-paysagiste français.

Né dans une famille modeste, Carmontelle commença par servir à l'armée comme dessinateur topographe ; son métier, qui n'est pas celui d'un peintre, se ressentira toujours de cette pratique du relevé militaire. Attaché à partir de 1763 au duc d'Orléans dans un emploi subalterne, il se trouva pourtant placé de manière à pouvoir observer quotidiennement la meilleure société. Amuseur des Grands et dilettante, il est aussi l'auteur de comédies légères.

On connaît de lui plus de 600 portraits. Parmi les plus connus de ces tableaux, on peut citer une aquarelle représentant Mozart père et ses enfants en 1763 et des dessins de la famille Calas, dont la cause avait été fortement soutenue par Voltaire, en 1765.

« La technique de Carmontelle est assez rudimentaire : ce sont des dessins où une ligne cerne les contours avec sécheresse, sans que le trait s'émancipe jamais de l'observation la plus froide. Vus presque toujours de profil, les personnages sont figés dans leurs gestes et dans leur expression de telle sorte qu'ils ressemblent à des marionnettes ; l'aquarelle est passée, sans qu'il y ait plus de liberté dans le maniement du pinceau que dans celui du crayon. Mais les attitudes, les costumes, les coiffures sont notées avec tant d'exactitude qu'il se dégage de ces fragiles silhouettes un air de vérité captivant … » (Encyclopædia Universalis).

Nul n'a mieux défini ce génie original que Grimm : «M. de Carmontelle se fait depuis plusieurs années un recueil de portraits dessinés au crayon et lavés en couleurs de détrempe. Il a le talent de saisir singulièrement l'air, le maintien, l'esprit de la figure. Il m'arrive chaque jour de reconnaître des gens que je n'ai vus qu'en ces recueils. Ces portraits tout en pied se font en deux heures de temps avec une facilité surprenante. »

Cent ans plus tard, cette analyse de Grimm se trouve en large partie confirmée par des historiens de l'art :

« Ces portraits fait généralement de profil, en pied, de format in-folio, sont d'une ressemblance très fidèle, bien que terre à terre et sans grand style. Au crayon, lavés d'aquarelle, rehaussés quelquefois de pastel ou de gouache, ces dessins forment une galerie des plus curieuses et des plus intéressantes… ».

C'est à ces divers titres que nous avons retenu un portrait de Rameau par Carmontelle comme toile de fond de notre 1ère de couverture, à l'occasion de la publication d'un dossier consacré à ce compositeur et théoricien dont nous célébrons par ailleurs le 250ème anniversaire de la mort.

Pierre-Marie SGARD

Carmontelle, Monsieur Rameau, 1760, Musée Condé, aquarelle, gouache, crayon et sanguine sur papier, 280 × 180 mm

Réalisation et impression : DOCSIDE - 59, rue du Faubourg Poissonnière - 75009 PARIS - Tél. : 01 53 24 14 34 - production@docside.fr

Prix du numéro : Particuliers France 27 € - Etranger 31 € / Institutions France 48 € - Etranger 54 € ISNN n° 0295-3722